

DIE GESCHICHTSAUFFASSUNG IN DER RÖMISCHEN REPRÄSENTATIONSKUNST

von Tonio Hölscher

I. EINLEITUNG ZUR FRAGESTELLUNG UND METHODE

Bildwerke der Repräsentationskunst als Grundlage für Erörterungen über Geschichtsauffassungen: Das scheint zunächst eine recht aussichtslose Frage zu sein. Die Bildkunst ist extrem ungeeignet zur Aufnahme allgemeinerer Geschichtskonzeptionen. Ihrer Natur nach bleibt sie, zumal in der Antike, stets auf der Ebene der Beschreibung und Schilderung einzelner konkreter Gestalten und Situationen, zielt also grundsätzlich nicht explizit auf abstraktere Vorstellungen und Konzeptionen, wie sie mit sprachlichen Mitteln formuliert werden können¹. Aber auch implizit sind Geschichtsauffassungen für die Bildkunst schwer zu fassen. Denn räumlich wie vor allem auch zeitlich sind die Möglichkeiten des Bildes so eng begrenzt, daß das darstellbare Geschehen, für sich betrachtet, nur bedingt die Dimension der Geschichte erreichen kann: Selbst ein so eminent »historisches« Bild wie das Alexandermosaik mit dem Sieg Alexanders des Großen gegen Dareios III. vermag die geschichtliche Bedeutung des geschilderten Vorgangs in seinen Ursachen, Implikationen und Kon-

Abbildungsnachweis: Abb. 1: nach BullCom 17, 1889, Taf. 11. 12. — Abb. 2. 3. 8. 9. 13. 19. 29. 31. 37. 40. 41: Foto Chr. Pietereck nach Gipsabgüssen des British Museum, London. — Abb. 4. 6. 7. 10. 12. 25. 30. 34. 38. 44. 45. 50. 51: Fotos Münzen und Medaillen AG. — Abb. 5. 11. 20. 26. 33. 35. 36. 39. 42. 43. 46—49: Foto Hirmer 2000.068 R; 2000.010 R; 2030.723 R; 2023.912 R; 2013.895 R; 21.0039 R; 2006.070 R; 2029.220 R; 2018.164 R; 2018.162 R; 2019/20.176 R; 21.0025 R; 2017.161 R; 2016.555 R. — Abb. 14—17: nach MonPiot 5, 1899, Taf. 31, 1. 2; 34, 1. 2. — Abb. 18: nach F. Gneccchi, *I Medaglioni Romani II* (1912) Taf. 59, 6. — Abb. 21: Inst. Neg. Rom 55.266. — Abb. 22. 23. 28: Foto Alinari 1308. 18811. 27090. — Abb. 24: nach BMC Emp. V Taf. 40,15. — Abb. 32: nach BMC Emp. II Taf. 22, 10. — Abb. 52: Foto Anderson 2539.

Die Arbeit ist im Rahmen eines Gemeinschaftsprojekts 'Römische Ikonologie' entstanden, für dessen Förderung ich der Deutschen Forschungsgemeinschaft auch an dieser Stelle danke. Für Hilfe, Hinweise, Anregungen und Kritik danke ich G. Alföldy, J. Assmann, H. A. Cahn, L. Giuliani, F. Gschnitzer, V. Pöschl, D. Timpe. Für Hilfe bei der Beschaffung und Anfertigung von Photographien und Gipsabgüssen danke ich M. R. Alföldi, B. Andreae, H. A. Cahn, W. Gauer, H. Gropengiesser, dem Hirmer Fotoarchiv, H. Oehler, Chr. Pietereck, M. Price, St. Schröder, H. Schubert, H. Sichtermann, H. Stiegeler.

Abkürzungen s. *Archäologischer Anzeiger* 1978, 661 ff. Außerdem:

BMC Emp. = *Coins of the Roman Empire in the British Museum I—VI* (1923—1962)

Crawford = M. H. Crawford, *Roman Republican Coinage I—II* (1974)

¹ Zu diesem Verhältnis von Einzelnem und Struktur vgl. unten S. 267 ff.

sequenzen nicht zu erfassen², sondern setzt das Wissen dieser Bedeutung zum Verständnis bereits voraus³. Sofern dieses Wissen zu dem Bild dazugehört, kann man mit Recht von einem Historienbild sprechen — das berührt aber nicht die Tatsache, daß dieser Kontext der geschichtlichen Ursachen und Konsequenzen durch ein solches Bild selbst kaum einzufangen ist, in der Regel vielmehr durch das Medium der Sprache bereitgestellt wird. Unter dem Aspekt übergreifender Geschehenszusammenhänge sind also aus der Bildkunst anscheinend allenfalls sehr begrenzte Aufschlüsse über Geschichtsauffassungen zu erwarten.

Andererseits aber sind spezifische Auffassungen von Geschichte in den Vorstellungen vom Handeln solcher Personen und Gruppen impliziert, die jeweils als geschichtlich bedeutsam angesehen werden. Eine Analyse der Typen und leitenden Wertvorstellungen, Spielräume und Begrenzungen geschichtlichen Handelns muß also auch Aufschluß über die Vorstellung von der Rolle der betreffenden handelnden Subjekte in der Geschichte geben. Unter diesem, handlungstheoretisch zu begründenden⁴, Aspekt gewinnt die Bildkunst aber eine hervorragende Bedeutung: Denn hier, in der Darstellung gegenständlicher Vorgänge und Objekte, hat sie nach antikem Verständnis ihre genuine Aufgabe. Dabei geht es um zwei Probleme: zum einen darum, welche Themen und Aktionen überhaupt für die geschichtliche Repräsentation ausgewählt und somit als bedeutsam angesehen werden; zum anderen darum, wie diese Themen bzw. die Rolle der handelnden Personen darin aufgefaßt sind. In der einen wie der anderen Hinsicht ist damit eine Ebene der Betrachtung notwendig, die die explizite Botschaft der einzelnen Denkmäler übergreift.

Die Frage, die damit gestellt ist, betrifft nicht nur die konkreten Inhalte der Denkmäler, sondern in gleicher Weise auch ihre Form⁵. Wenn das verstärkte Interesse an historischen, politischen und sozialgeschichtlichen Aussagen der Bildwerke in jüngster Zeit vielfach dazu geführt hat, daß gegenüber den konkreten Bildthemen die formalen Aspekte mehr in den Hintergrund treten, so bedeutet das eine entschiedene Verkürzung des Zeugniswerts, und zwar gerade auch in Hinblick auf

² Zum Vorher und Nachher, das erst die geschichtliche Bedeutung eines Ereignisses konstituiert, vgl. R. Koselleck in: R. Koselleck—W.-D. Stempel, *Geschichte — Ereignis und Erzählung. Poetik und Hermeneutik* 5 (1973) 561. s. auch, in anderem Zusammenhang, das Beispiel bei K.-G. Faber, *Theorie der Geschichtswissenschaft*⁴ (1978) 55f.

³ Die Beschränkung ist durch eine Bilderfolge wie auf der Traianssäule in gewissem Umfang zu beheben. Freilich auch nur partiell: Zum einen ist auch hier mit den Dakerkriegen Traians ein zeitlich recht eng begrenztes Geschehen in seine einzelnen Teile auseinandergefaltet, das aus etwas weiterer Distanz betrachtet schon wieder punktuell, 'ereignishaft' wird (zum Problem s. Koselleck a. O. 565; vgl. Faber a. O. 51); ergiebiger in dieser Hinsicht wären Bilderzyklen wie der in der Stoa Poikile von Athen mit dem Sieg der Athener gegen die Amazonen, der Eroberung Troias, der Schlacht von Marathon und der von Oinoe (Pausanias I 15, 1ff.; T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jhs. v. Chr.* [1973] 50ff.). Grundsätzlicher ist der Umstand, daß auch ein noch so dichtes Nacheinander von Einzelbildern das Kontinuum von Ursachen und Folgen nur andeuten, nicht formulieren kann wie die Sprache.

⁴ Zu einer historisch-anthropologischen Handlungstheorie vgl. den Versuch von A. Heuss in: H.-G. Gadamer—P. Vogler (Hrsg.), *Neue Anthropologie IV* (1973) 150ff.

⁵ Zum Folgenden vgl. auch T. Hölscher, *JdI* 89, 1974, 70ff. bes. 88ff.

die historischen Aussagen. Die Präferenz der historisch ausgerichteten Betrachtungsweise für die konkreten sachlichen Bildinhalte ist wohl zunächst dadurch geprägt, daß diese unproblematischer dem geläufigen, auf sprachlicher Formulierung basierenden Rahmen geschichtlicher Überlieferung und Darstellung entsprechen und in deren Kategorien erfaßbar sind. So betrachtet, liefern die Bildzeugnisse gewiß eine oft höchst wichtige Bereicherung der historischen Zeugnisse, erweitern jedoch andererseits kaum grundsätzlich den Rahmen des Verständnisses. Darum wohl vielfach umgekehrt das Unbehagen angesichts von Versuchen, diesen Rahmen durch — oft nicht stringent verbalisierte — Formanalysen auszudehnen.

Wenn dennoch, auch für historische Fragestellungen, nicht ohne Schaden von formalen Phänomenen abgesehen werden kann, so geht es dabei nicht nur im engeren Sinn darum, daß selbst die konkrete sachliche Aussage des Bildes überhaupt nur in ihrer visuellen Form existiert und sich darum nicht ohne Rest von dieser Form abstrahieren und verbalisieren läßt. Sondern die Bildform ist selbst als Aussage zu begreifen — in ihren spezifischen Kategorien, die der sprachlich formulierten Überlieferung nicht zur Verfügung stehen⁶. Sie kann darum eine grundsätzliche Erweiterung der Betrachtungsweise fördern. Dies gilt umso mehr, je weiter das Geschichtsverständnis von der Registrierung faktischer Ereignisse und Gegebenheiten zu übergreifenden Fragestellungen vordringt. Dabei kommt freilich alles darauf an, möglichst präzise die Ebenen zu beachten, auf denen die Analyse sich jeweils bewegt. Nur so sind die Interdependenzen von Kunst und allgemeiner Geschichte mit einiger Sicherheit zu erfassen⁷.

Auf der einen Seite geht es um die spezifische Botschaft des einzelnen Denkmals: mit seinem konkreten (denotierten) Bildthema und den darin vermittelten (konnotierten) ideellen Aussagen; beides zur Anschauung gebracht in einer bestimmten visuellen Form. Diese Frage nach Thema und Form einzelner Werke, seit langem Ausgangspunkt erfolgreicher Analysen, betrifft die explizite Botschaft der Denkmäler. Sie beherrscht auch heute weitgehend die Diskussion um ein historisches Verständnis der antiken Kunst. Doch so unerläßlich diese Frage ist, so bedeutet sie doch, sofern verabsolutiert, eine Einschränkung des Blickwinkels. Denn weder kann aus einer Summierung solcher expliziter Aussagen einzelner Denkmäler wirklich Geschichte konstituiert werden, noch ist damit der Zeugniswert der Denkmäler ausgeschöpft.

Damit wird man vom einzelnen Bild auf allgemeinere Phänomene verwiesen: von der spezifischen formalen Gestalt zur allgemeinen Formensprache; vom dargestellten einmaligen Vorgang und seiner Bedeutung zu den zugrundeliegenden Strukturen

⁶ Im Rahmen einer dezidiert historischen Fragestellung ist die Bedeutung formaler Analysen stets besonders nachdrücklich von R. Bianchi Bandinelli betont worden, s. bes.: *Introduzione all'archeologia* (1976) 125 ff.

⁷ Zum Folgenden vgl. auch T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jhs. v. Chr.* (1973) 12 ff. Ich will diesmal nicht versäumen, darauf hinzuweisen, daß die dort und hier vorangeschickten Überlegungen viele Verbindungen zu Kategorien haben, die die Semiotik in letzter Zeit entwickelt hat (zur Orientierung z. B. U. Eco, *Einführung in die Semiotik* [1972]).

und Systemen von Staat, Gesellschaft, Religion, ideellen Leitvorstellungen etc.; in diesem Sinn auch zur dahinterstehenden Geschichtsauffassung⁸. Von diesen Grundlagen her erfährt das jeweilige Werk einerseits seine historische Bedingtheit und entwickelt es andererseits seine spezifische Freiheit. Dabei ist die Frage, ob und wie weit solche grundlegenden Voraussetzungen in der betreffenden Zeit bewußt gewesen sind, nicht generell zu beantworten, sondern nur im Einzelfall zu klären⁹.

Das einzelne Werk kann allgemeine inhaltliche und formale Strukturen und Systeme nur mehr oder minder bewußt implizieren, es kann aber kaum jemals als solches Formulierung von Systemen, sondern nur Formulierung innerhalb und aufgrund von Systemen sein. Es bleibt in Form und Thema spezifisch. Entsprechend werden andererseits allgemeinere historische Verhältnisse politischer, gesellschaftlicher, religiöser oder geistiger Art in übergreifenden stilistischen und strukturellen Phänomenen zum Ausdruck kommen — in der formalen Gestalt des einzelnen Werks dagegen nur insofern, als es auf diesen allgemeinen Voraussetzungen basiert und auf ihrer Grundlage spezifische Botschaften formuliert. In diesem Sinn wird hier mit der Frage der Geschichtsauffassung zugleich die der Bildersprache berührt.

Damit ist auch die Bedeutung der Fragestellung im Rahmen eines allgemeinen Geschichtsverständnisses angedeutet. Die Betrachtung des einzelnen Kunstwerks ist 'Ereignishistorie'¹⁰. Deren Berechtigung steht nicht in Frage, gerade auch im Bereich der Kunst — sofern die Wissenschaft den Menschen im Auge behalten will. Sofern andererseits 'Ereignisgeschichte' als ausschließliche historische Konzeption unzulänglich bleibt, liegt es auf der Hand, die Denkmäler auch nach den Systemen zu befragen, die ihren Botschaften zugrundeliegen. Die Betrachtung künstlerischer Formen kann auf dieser Ebene eine besonders wichtige Rolle spielen, weil hier die überindividuellen, typischen Phänomene besonders klar zutage liegen, zudem in formimmanenten Analysen intensiv untersucht worden sind und im kunstgeschichtlichen Stil- und Strukturbegriff Formulierungen gefunden haben, deren Anspruch bereits vielfach über den Bereich der visuellen künstlerischen Form hinausweist.

Die damit bezeichneten Fragen sind in der bisherigen Forschung nicht unbeachtet geblieben. Insbesondere die Arbeiten von G. Rodenwaldt und P. G. Hamberg haben zu wichtigen Einsichten über die Auffassung historischen Geschehens in der römischen Kunst geführt¹¹. Gewöhnlich allerdings, und gerade in neueren Arbeiten, sind

⁸ Zum historischen Strukturbegriff s. die Übersicht bei Faber a. O. 100 ff. 235 ff. Zum Verhältnis von 'Struktur' und 'Ereignis' bes. Koselleck a. O. 560 ff., der mit Recht den relativen Charakter dieser Begriffe hervorhebt. Ich möchte betonen, daß mit 'Struktur' bzw. 'System' hier keine statischen Determinanten gemeint sind, sondern allgemeine Horizonte der Lebensordnungen, Handlungs-, Ausdrucks- und Wahrnehmungsweisen, die in der einzelnen Aktualisierung auch — meist prozessual — verändert werden können. Vgl. etwa H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation* (1970) 144 ff. bes. 194 ff.; vgl. 236 ff.; Chr. Meier in: H.-G. Faber—Chr. Meier (Hrsg.), *Historische Prozesse. Theorie der Geschichte* 2 (1978) 56 ff.

⁹ Vgl. Koselleck a. O. 563 über die zeitlichen Aspekte der Erfahrung von »Struktur«.

¹⁰ Zum 'Ereignischarakter' des Kunstwerks s. H. R. Jauss in: R. Koselleck—W.-D. Stempel, *Geschichte — Ereignis und Erzählung. Poetik und Hermeneutik* 5 (1973) 535 ff.

¹¹ G. Rodenwaldt, *Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst*, *AbhBerlin* 1935 Nr. 3; P. G. Ham-

diese Grundfragen weniger als solche problematisiert, sondern eher als Voraussetzungen für die Deutung einzelner Denkmäler ins Spiel gebracht worden. Die vielfach kontroversen Ergebnisse solcher Untersuchungen machen umso deutlicher, daß die Reflexion der grundsätzlichen Fragen noch keinen sehr festen Boden gewonnen hat.

In diesem Zusammenhang gewinnen neben den historischen Reliefs die Münzen besondere Bedeutung: zum einen, weil sie sehr bewußt von offizieller Stelle zur Formulierung politischer Botschaften eingesetzt worden sind; sodann, weil sie in ihrer nahezu vollständigen Überlieferung ein Bild geben, in dem zumindest für ikonographische Fragen kaum mit Lücken gerechnet zu werden braucht (ein in der Altertumswissenschaft einzigartiger Glücksfall); schließlich aber vor allem, weil sie durch ihre Verbindung von visuellen und verbalen Aussagen hervorragend zur kontrollierten Analyse der historischen Bedeutung bildlicher Darstellungen geeignet sind.

II. DER WANDEL DER POLITISCHEN BILDERSPRACHE AUF MÜNZEN DER SPÄTEN REPUBLIK

1. Die Tradition politischer Denkmäler der mittleren Republik

Die römische Repräsentationskunst in dem uns geläufigen Sinn ist im späteren 4. und frühen 3. Jahrhundert v. Chr. entstanden¹². Damals sind mehrere Gattungen von Denkmälern zum ersten Mal in Rom bezeugt, die in einer neuen Weise politische Themen zur Anschauung bringen: öffentliche Beutedenkmäler; öffentliche Ehrenstatuen für verdiente Männer; damit zusammenhängend individuelle Bildnisse; schließlich gemalte Historienbilder in Gräbern und an öffentlichen Plätzen. In dieser Phase sind einige Grundzüge der Auffassung politischer Leistungen ausgebildet worden, die für die gesamte spätere Repräsentationskunst Roms bestimmend geblieben sind.

Zunächst ist es von grundsätzlicher Bedeutung, daß in dieser Epoche zum ersten Mal in Rom Denkmäler entstanden sind, die nicht konkreten Bedürfnissen des Wohnens, des merkantilen, politischen oder religiösen Lebens dienten, sondern keinen anderen Zweck hatten, als bestimmte politische Erfolge oder Leistungen an den

berg, *Studies in Roman Imperial Art* (1945). In jüngster Zeit ist in diesem Zusammenhang vor allem die Diskussion um den Trajansbogen von Benevent aufschlußreich: F. J. Hassel, *Der Trajansbogen in Benevent* (1966); K. Fittschen, *AA* 1972, 742ff.; M. Rotili, *L'arco di Traiano a Benevento* (1972); Th. Lorenz, *Leben und Regierung Trajans auf dem Bogen von Benevent* (1973); W. Gauer, *JdI* 89, 1974, 308ff. — Weiterhin wichtig in diesem Zusammenhang: N. Himmelmann-Wildschütz in: *Festschrift F. Matz* (1962) 110ff.; I. Scott Ryberg, *Panel Reliefs of Marcus Aurelius* (1967) bes. 90ff.; V. M. Strocka, *AntAfr* 6, 1972, 147ff.; K. Fittschen, *RM* 76, 1969, 329ff.; A. Geyer, *JdI* 93, 1978, 391ff. — Ich gehe im folgenden auf diese Arbeiten, die viel zur Erkenntnis und Bewältigung der Problematik beigetragen haben, nicht im einzelnen ein, da dies zugleich eine Aufnahme der Diskussion über die darin jeweils behandelten Denkmäler bedeuten würde. Hier geht es mir nur darum, den Rahmen der allgemeinen Auffassungen abzustecken, nicht Konsequenzen für die Deutung einzelner Bildwerke daraus zu ziehen.

¹² Zum Folgenden ausführlicher T. Hölscher, *RM* 85, 1978, 315ff.

zentralen Plätzen der Stadt der Öffentlichkeit vor Augen zu stellen. Politik ist damit zum ersten Mal in Rom losgelöst von allen konkreten Bindungen als eine Sache sui generis zur Darstellung gebracht — und das heißt wohl auch: in einer neuen Weise begriffen worden. Eine genauere Analyse der Denkmäler und ihrer Auftraggeber zeigt, daß dieser Prozeß mit dem Wachsen der römischen Politik in die Dimensionen einer Großmacht und mit der Konstituierung der neuen Ämternobilität zusammenhängt, also außen- wie innenpolitisch mit der Situation der Jahrzehnte um 300 v. Chr. eng verknüpft ist.

Darüberhinaus lassen die Denkmäler etwas davon erkennen, welche Vorstellungen dieses Begreifen politischer Leistungen geleitet haben. Die öffentlichen Ehrenbildnisse — deren formale Möglichkeiten man sich nach dem kapitolinischen 'Brutus' vorstellen kann — waren von Anbeginn deutlich darauf ausgerichtet, ruhmreiche Exempla für leitbildhafte Verhaltensmuster im Bereich der Politik zu demonstrieren. Dem älteren Cato hat man ein Bildnis im Tempel der Salus aufgestellt mit einer Inschrift, die ausdrücklich betonte, Cato habe diese Statue erhalten, weil er den wandenden Staat gerettet, also für die *salus publica* gesorgt habe¹³. Familienbildnisse dreier Marcelli wurden um die Mitte des 2. Jahrhunderts beim Tempel der Virtus und des Honos als deutliche Exemplifizierungen dieser beiden Tugenden errichtet¹⁴. Bereits um 300 v. Chr. aber waren die Römer durch ein Orakel aufgefordert worden, Bildnisse des tapfersten und des weisesten unter den Griechen an einem zentralen Platz in Rom aufzustellen; worauf sie Statuen für Pythagoras und Alkibiades am Comitium errichteten, die hier im Mittelpunkt des öffentlichen Lebens als nachahmenswerte Beispiele für *sapientia* und *virtus* standen¹⁵.

Dasselbe gilt für die frühe römische Historienmalerei. Das bekannte Freskofragment aus dem Fabiergrab vom Esquilin, offenbar Teil eines großen Bilderzyklus aus dem frühen 3. Jahrhundert mit Szenen aus den Samnitenkriegen, läßt trotz seiner bruchstückhaften Erhaltung in der Auswahl der dargestellten Vorgänge sehr charakteristische Züge erkennen (Abb. 1)¹⁶. Dabei kommt besondere Bedeutung dem Abschluß von Verträgen zu, bei denen die Gegner die Überlegenheit Roms anerkennen müssen. Römisch ausgedrückt, ist hier '*fides populi Romani*' exemplifiziert und in der Person des römischen Feldherrn garantiert. Entsprechend soll die Kampfhandlung in der Zone darunter die *virtus* der Römer demonstrieren.

Die Darstellungen historischer Ereignisse wie die Ehrenbildnisse der mittleren Republik sind in ihrem Stil und ihrem narrativen Habitus von einem nüchternen Realismus geprägt. Zugleich aber dienen die Denkmäler schon in dieser Frühzeit nicht lediglich dem Festhalten einmaliger historischer Vorgänge und individueller Gestalten, sondern weisen bei aller wirklichkeitsnahen Schilderung deutlich auf be-

¹³ Plutarch, *Cato maior* 19.

¹⁴ Asconius, *Pis.* 11 (44).

¹⁵ Plinius, *N. H.* XXXIV 26; Plutarch, *Numa* 8.

¹⁶ C. L. Visconti, *BullCom* 17, 1889, 340 ff.; D. Mustilli, *Il Museo Mussolini* (1935) 15 f. Nr. 37; Helbig⁴ II Nr. 1600 (B. Andreae); G. Zinslerling, *Eirene* 1, 1960, 153 ff.; F. Coarelli in: *Roma medio repubblicana* (1973) 200 ff. Nr. 283; ders. in: *Mélanges J. Heurgon* (1976) 167; Hölscher a. O. 346 ff.

stimmte Leitbegriffe wie *virtus*, *honor*, *fides* etc. hin, von denen die römische Politik bestimmt war. Wie bewußt das geschah, geht aus dem Umstand hervor, daß eben im Lauf des 4. und 3. Jahrhunderts die ersten großen Tempel für die Gottheiten solcher Leitvorstellungen errichtet wurden: für *Concordia*, *Salus*, *Fides*, *Spes*, *Liber-*

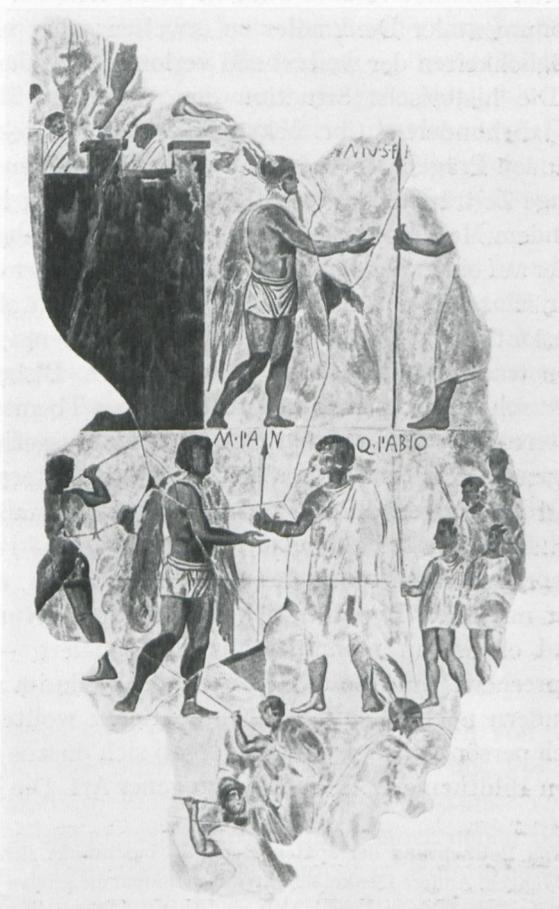


Abb. 1. Fresko aus einem Grab vom Esquilin. Rom, Konservatorenpalast

tas, *Honor* und *Virtus*¹⁷. Damit wurden diese Vorstellungen als staatstragende Ideen etabliert. Sie bildeten von Anbeginn das Wertesystem, nach dem in den öffentlichen Denkmälern Roms politische Leistungen begriffen und als historische Taten der Nachwelt tradiert wurden.

2. Historische Voraussetzungen des Wandels in der späten Republik

Seit dem späten 2. Jahrhundert v. Chr. hat die römische Repräsentationskunst einen bedeutenden Wandel erfahren, der zwar die Grundhaltung der mittleren Re-

¹⁷ Hölscher a. O. 349f.

publik nicht völlig verändert hat, aber auf einer neuen Grundlage prägnantere Formulierungen ermöglicht und dadurch bestimmte Tendenzen radikaler zum Durchbruch gebracht hat. Er betrifft in besonderem Maße die Darstellung der politischen Leitbegriffe. In seiner deutlichsten Ausprägung ist er auf den Münzen zu erkennen. Deren Bildmotive sind zwar in den seltensten Fällen als Wiedergaben bestimmter monumentaler Denkmäler zu erweisen; aber in ihrer Struktur können sie für die Möglichkeiten der weitgehend verlorenen großen Repräsentationskunst stehen¹⁸.

Die historische Situation der römischen Münzprägung ist seit dem späteren 2. Jahrhundert v. Chr. bekanntlich dadurch gekennzeichnet, daß die jährlich wechselnden Prägebeamten statt der bisherigen, den ganzen Staat betreffenden und über lange Zeiträume im wesentlichen unverändert beibehaltenen Bildtypen nun in steigendem Maß Motive wählten, die sich auf die eigene Familie, auf die eigene Person oder auf einen persönlich bevorzugten Politiker der Gegenwart bezogen¹⁹. Indem nun der Einzelne sich nicht mehr darauf beschränkte, die anerkannten Interessen der Gesamtheit vollziehend im Bild zu realisieren, ging die Homogenität des Kanons von traditionellen Bildmotiven verloren. Bisher war die griechische wie auch die römische Repräsentationskunst in ihren Themen relativ stark auf die gemeinsamen Interessen des gesamten Staatswesens ausgerichtet gewesen. Nur wenige herausragende Personen, vor allem griechische Herrscher, hatten ihre eigenen Belange und Leistungen durch Denkmäler gewissermaßen in den Rang allgemeinen öffentlichen Interesses zu heben vermocht²⁰. Das relativ gezügelte Ausmaß politischer Repräsentationskunst, das sich daraus ergab, muß auch in Rom während der Zeit der mittleren Republik geherrscht haben. Nun aber trat in der Münzprägung — und ebenso in monumentalen Denkmälern — sehr plötzlich eine Vielzahl von 'Sprechern' auf, die eine persönliche Rolle im politischen Leben nicht nur spielen, sondern auch öffentlich dokumentieren wollten. Entsprechend diesem Bestreben, sich persönlich zu profilieren, ergab sich daraus sofort eine außerordentliche Vielzahl von Bildthemen z. T. sehr heterogener Art. Die Desintegration der *res publica*, in der

¹⁸ Die Betrachtung der späten Republik beschränkt sich in diesem Zusammenhang bewußt auf die Münzen. Andere Denkmälergattungen, zumal die großen politischen Monumente, haben zwar eine ähnliche Entwicklung durchlaufen, sind aber zu lückenhaft überliefert, als daß ihre Analyse die Phänomene in solcher Breite evident machen könnte wie die der Münzen. Einige Beispiele unten Anm. 56. Im übrigen sind die in diesem Abschnitt vorgetragenen Überlegungen zur spätrepublikanischen Münzkunst an der Thematik dieser Arbeit orientiert. Auf weitere Aspekte will ich in den Akten des 9. Internationalen Kongresses für Numismatik in Bern (1979) eingehen.

¹⁹ Die großen Linien des Prozesses besonders prägnant dargestellt bei A. Alföldi in: *Essays in Roman Coinage presented to H. Mattingly* (1956) 63 ff. Vgl. Crawford II 712 ff. bes. 725 ff.; H. Zehnacker, *Moneta* (1973) I 477 ff. — Etwa gleichzeitig setzt bezeichnenderweise der extensive Gebrauch von Siegelringen mit persönlichen Typen ein: O. Vessberg, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik* (1941) 61 f.; M.-L. Vollenweider, *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit* (1966) 17 ff.; W. Martini, *Die etruskische Ringsteinglyptik*, 18. *Ergh. RM* (1971) 118.

²⁰ Vgl. etwa T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jhs. v. Chr.* (1973). Für die anderen, zumeist noch nicht systematisch aufgearbeiteten Bereiche der griechischen Repräsentationskunst gilt dasselbe.

die verschiedensten Interessen sich nebeneinander artikulieren konnten, ohne sich wesentlich aneinander zu reiben, hat hier einen deutlichen Ausdruck gefunden²¹. In der Konsequenz dieser Situation liegt es aber, daß man über die Wahl persönlicher Bildthemen hinaus nun auch versuchte, die eigenen Ansprüche und Vorstellungen in einer neuen Weise prägnant und programmatisch zu formulieren.

Mit diesem Prozeß war jedoch die Kapazität der bisherigen Bildersprache politischer Denkmäler in Rom entschieden überfordert. Es bedurfte offenbar einiger Zeit, bis man sich von den traditionellen Typen trennte und zu neuen Möglichkeiten fand²². Als man es dann tat, geschah es mit der exzessiven Verve, die das verabsolutierte Streben nach *dignitas* damals freisetzte²³: ein ungezügelter Wildwuchs, der viele Möglichkeiten zu systematischer Verfestigung bot, aber erst in der Kaiserzeit eine stärkere Konsolidierung erhalten hat.

Die neue Bildersprache, die man in der späten Republik einsetzte, wird hier bewußt — und zweifellos einseitig — nur im Zusammenhang der römischen Geschichte, d. h. in ihrem Verhältnis zur Tradition der mittleren Republik, betrachtet. Es ist dabei nicht zu übersehen und muß ausdrücklich betont werden, daß viele Elemente dieser Bildersprache und wohl auch ein gewisser Teil ihrer Syntax in den Jahrzehnten um 100 v. Chr. aus der griechischen Repräsentationskunst nach Rom übernommen worden sind. Der Umfang dieser Rezeption wird sich erst sicher beurteilen lassen, wenn einmal die griechische Repräsentationskunst, insbesondere auch die des Hellenismus, in ihren vielfältigen Möglichkeiten untersucht ist. Hier soll es zunächst darum gehen, diese Bildersprache — ob rezipiert oder neu entwickelt — in ihrer Bedeutung für Rom zu verstehen²⁴.

3. Personifikationen, Allegorien, Symbole

Eine besonders wichtige Rolle spielten jetzt bekanntlich Darstellungen von abstrakten Leitbegriffen der Politik und des öffentlichen Lebens: *Libertas*, *Pietas*, *Virtus*, *Honos*, *Concordia*, *Salus*, *Valetudo*, *Fides*, *Felicitas*, *Pax*, *Fortuna*. Viele dieser Gestalten hatten, wie bereits erwähnt, seit den Anfängen einer neuen politischen Repräsentation im 4. und 3. Jahrhundert große Tempel in Rom erhalten. Wenn sie jetzt von den Prägebeamten in persönlichem Interesse proklamiert wur-

²¹ Chr. Meier, *Res publica amissa* (1966) 64 ff. bes. 151 ff. hat in diesem Zusammenhang den auch für die Repräsentationskunst aufschlußreichen Begriff der »übermäßigen Extensivierung« der *res publica* geprägt.

²² Vgl. die langen Münzserien vor allem der 1. Hälfte des 2. Jhs., auf denen die traditionellen Typen mit noch 'unauffälligen' Monogrammen und Symbolen personalisiert werden: Crawford II 725 f.

²³ Vgl. dazu Meier a. O. 297 ff.; ders., Entstehung des Begriffs »Demokratie« (1970) 121 ff.; K. Raaflaub, *Dignitatis contentio* (1974) 327 ff.

²⁴ Treffende Bemerkungen zur Formensprache der Münzen in der späten Republik finden sich bei Alföldi a. O. passim, obwohl dessen Fragestellung an sich den propagandistischen Inhalten der Bilder, nicht ihrer Form gilt. Kunstgeschichtliche Fragen stehen in weiten Partien des Werkes von H. Zehnacker, *Moneta* (1973) im Vordergrund; doch sind die Kriterien der Analyse dort, insbesondere die nicht weiter präzisierete Frage nach traditionellen bzw. innovatorischen Motiven, historisch wenig ergiebig.

den, so kam damit eine Fülle von neuen Personifikationen auf die Münzen. Dabei muß sich sofort ein entscheidendes Problem ergeben haben. Da diese Personifikationen nicht im Sinne der griechischen personalen Göttervorstellung eine ausgeprägte 'physiognomische' Gestalt hatten, nicht jeweils einem persönlichen 'Götterideal' entsprachen, waren sie oft nur schwer eindeutig für den Betrachter zu charakterisieren. Vor der späten Republik müssen bildliche Darstellungen dieser Figuren auch in anderen Kunstgattungen selten gewesen sein. Die wichtigsten Impulse dürften von den Kultbildern der betreffenden Tempel ausgegangen sein. Wie diese Bildwerke ausgesehen, ob und wie sie eine Charakterisierung dieser Gestalten erreicht haben, wissen wir gewöhnlich nicht; entsprechend bleibt es meist unklar, wieweit die Münzstempelschneider seit dem späten 2. Jahrhundert auf bereits in Rom bekannte Bildtypen zurückgreifen konnten bzw. wieweit sie neue Typen zu entwickeln hatten. Wenn man aber diese Frage einmal von dem Problem der Originalität löst, gewinnt unter dem Gesichtspunkt der Funktion ein anderer Umstand viel größere Bedeutung. Die Tempelbilder waren schon durch ihren religiösen Sinn, also durch ihren Kontext, in ihrer Bedeutung unmißverständlich definiert: Wer in den Concordia-Tempel kam, wußte, wen das Kultbild darstellte²⁵. Auf den Münzen der späten Republik dagegen liegen die Verhältnisse anders. Auch in der Münzprägung war ursprünglich die Thematik der Bilder im Kontext der Gattung selbstverständlich bestimmt gewesen; in jedem Fall ging es darum, das für die Münze verantwortliche Staatswesen — durch Bilder seiner Götter, Anspielungen auf seine religiösen Institutionen, Darstellungen aus der sagenhaften Vorzeit oder Hinweise auf große Ereignisse der Zeitgeschichte — zu repräsentieren und zu identifizieren. Seit der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts war jedoch nicht mehr in diesem Sinne der Kontext für die Bedeutung konstitutiv, sondern hier war ein völlig voraussetzungsloser Freiraum für politische Botschaften von sehr heterogener Art entstanden, die deshalb eine möglichst eindeutige Darstellung erforderten. Dieser Freiraum war die Voraussetzung für die Entstehung einer politischen Bildersprache von ganz neuer informatorischer Vielfalt und Variabilität.

Man war in Rom auf die neue Situation und ihre Forderungen nicht gut vorbereitet. In der einheimischen Tradition mit ihrem begrenzten Schatz an Göttertypen auf Münzen und dem nüchternen Realismus der Historiendarstellung in der Malerei fehlten alle Voraussetzungen. So griff man auf die griechische Repräsentationskunst zurück, die schon in klassischer, vor allem aber dann in hellenistischer Zeit eine Reihe von Darstellungsmodi ausgebildet hatte, die für die römischen Bedürfnisse brauchbar waren: vor allem allegorische und symbolische Bildmotive²⁶. Hier lagen Möglichkeiten, die in Rom begierig aufgegriffen — und schon bald in einer Weise erweitert

²⁵ Dasselbe gilt für einzelne in der Öffentlichkeit errichtete Bildwerke wie etwa die wahrscheinlich während der Samnitenkriege entstandene Victoria-Statue auf dem Forum (Cassius Dio VIII Fr. 36 = Zonaras VIII 1, 2) — sofern nur solche Figuren in ihrer Zahl beschränkt blieben, auf bekannte Anlässe von allgemeinem politisch-historischen Interesse verwiesen und darum in ihrem Verständnis von einer selbstverständlichen mündlichen Tradition gesichert wurden.

²⁶ Eine zusammenfassende Bearbeitung fehlt. Einiges bei G.-Ch. Picard, *Les trophées romains* (1957) 36ff. 64ff.; R. Hinks, *Myth and Allegory in Ancient Art* (1939) 55ff.

wurden, die nicht mehr nur eine quantitative, sondern eine qualitative Steigerung bedeutet.

Denare eines C. Cassius aus den zwanziger Jahren des 2. Jahrhunderts zeigen hinter dem Romakopf auf der Vorderseite eine kleine Stimmurne, auf der Rückseite Libertas auf einem Viergespann (Abb. 2)²⁷. Damit ist auf die Lex Cassia tabellaria von 137 v. Chr. angespielt, mit der die geheime Abstimmung bei Volksgerichten eingeführt wurde. Libertas ist erkennbar durch den *pilleus*, den sie in der Hand hält, ursprünglich das Kennzeichen des freien römischen Bürgers, das darum den Sklaven bei der Freilassung verliehen wurde. Es ist offensichtlich, daß die Gestalt nur durch dies Attribut zu benennen ist, im übrigen gleicht sie vollkommen den vielen anderen göttlichen Wagenfahrern auf Münzen dieser Zeit, die ihrerseits wiederum nur durch die Attribute erkennbar sind²⁸. Je gedanklicher die zugrundeliegende Konzeption ist, desto schwieriger wird es, sie personhaft 'physiognomisch' darzustellen; man kann allenfalls mit einem symbolhaften Zeichen darauf hinweisen. Bei der Libertas der Münze ist bezeichnenderweise kaum einzusehen, was die Göttin mit dem *pilleus* eigentlich anfangen soll; er ist für sie nicht in dem Sinn ein konkret verständliches Attribut wie der Blitz bei Zeus, die Aegis bei Athena, die Keule bei Herakles. Das weist darauf hin, daß die Kappe hier in einer sehr abstrakten, zeichenhaften Weise eingesetzt ist. So verwundert es nicht, daß später auf Denaren des C. Egnatius Maxsumus der *pilleus* ganz symbolisch hinter der wagenfahrenden Libertas ins Münzfeld gesetzt ist (Abb. 3)²⁹ und daß er auf Vorderseiten dieses Münzmeisters sowie auf denen des L. Farsuleius Mensor hinter einem ansonsten völlig idealen Frauenkopf erscheint, als einziges Erkennungsmerkmal, daß es sich wiederum um Libertas handelt (Abb. 4)³⁰. Die Figur ist kaum mehr eine visuelle Vergegenwärtigung einer personhaft vorgestellten göttlichen Gestalt, sondern im Grund nur noch die Trägerin oder der Bezugspunkt eines Attributs, das nahezu ein abstraktes Symbol wird. Genau derselbe Kopftypus kann daher, mit entsprechend veränderten Attributen, zur Darstellung der Pietas, der Fortuna und sogar der Venus verwendet werden³¹. So ist es schließlich nur konsequent, wenn der *pilleus* auf Denaren des Brutus zusammen mit den Dolchen des Caesar-Mords als völlig isoliertes abstraktes Zeichen für die neue Freiheit erscheint (Abb. 5)³².

²⁷ Crawford 266/1. Ebenso die Denare des M. Porcius Laeca, ebenda 270/1. Zum Thema vgl. Ch. Wirszubski, Libertas als politische Idee im Rom der späten Republik und des frühen Prinzipats (1967) 62f.; J. Bleicken, Staatliche Ordnung und Freiheit in der römischen Republik (1972) 35ff. Wenig ergiebig die Besprechung der republikanischen Libertas-Münzen bei W. Kellner, Libertas und Christogramm (1968) 24ff.

²⁸ Zu diesen vgl. H. Mattingly, Proceedings of the British Academy 39, 1953, 282ff.; K. Kraft, JNG 12, 1962, 31f.; Zehnacker a. O. I 460ff.

²⁹ Crawford 391/1.

³⁰ Crawford 391/3. 392/1.

³¹ Pietas: z. B. Crawford 374/1. 2. — Fortuna: z. B. Crawford 440/1. — Venus: z. B. Crawford 391/1 (bei C. Egnatius Maxsumus!). 457/1. 458/1. 468/1. Das Phänomen ist, mit vielen weiteren Beispielen, bei Zehnacker a. O. II 764ff. behandelt. Dabei ist allerdings die Bezeichnung als »polyvalence« nicht sehr glücklich; treffender wäre Bedeutungsneutralität.

³² Crawford 508/3.

Vergleichbar sind Darstellungen der *Pietas*. Sie kann selbst mit Opfergeräten in der Hand erscheinen, etwa mit einem Weihrauchständer auf Aurei und Denaren des M. Antonius³³. Die Geräte können aber auch isoliert werden wie auf Denaren eines Q. Caecilius Metellus Pius, die auf der Vorderseite den Kopf der *Pietas*, auf der Rückseite Kanne und lituus zeigen, beides Hinweise auf den Beinamen Pius³⁴. Auch solche Instrumente können völlig allein erscheinen, etwa zur Konkretisierung der Bezeichnungen AUGUR und PONT. MAX auf Denaren Caesars³⁵. Auf kaiserzeitlichen Prägungen werden sie dann ausdrücklich als Symbole der *pietas* bezeichnet (Abb. 20)³⁶.

Der abstrakte Charakter solcher Attribute wird noch besonders deutlich bei *Felicitas*. Auf kaiserzeitlichen Münzen wird sie gewöhnlich durch einen *caduceus* bezeichnet, und als Zeichen der *Felicitas* muß dieser Stab wohl schon auf spätrepublikanischen Münzen gemeint sein (Abb. 6)³⁷. Ursprünglich war dies bekanntlich der Botenstab des Hermes bzw. des Mercur. Von hier aus ist er zu einem Zeichen des durch Verhandlungen erzielten Friedens geworden: Auf Münzen von Lokri aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. trägt *Eirene* ein *Kerykeion*³⁸; *hasta* und *caduceus* senden die Römer den Karthagern zur Wahl zwischen Krieg und Frieden³⁹. Entsprechend wird *Pax* gelegentlich mit dem *caduceus* dargestellt⁴⁰. Wenn er dann aber vor allem auf *Felicitas* übertragen wird, so hängt das zwar mit dieser Bedeutung als Friedenssymbol noch zusammen, aber die konkrete Bedeutung als Botenstab ist in ihrer Hand völlig verloren, er ist zu einem abstrakten Symbol geworden. Auch der *caduceus* erscheint darum vielfach losgelöst von irgendeinem konkreten Träger⁴¹ — was besonders auffällig ist, weil er ursprünglich gerade ein Mittel zur Kennzeichnung seines Trägers gewesen war.

Neben den Personifikationen politischer Leitbegriffe sind vielfach allegorische Handlungsmotive verwendet worden. Hierzu gehört etwa die schon in der griechischen Kunst häufige Darstellung ehrender Bekränzung durch Idealgestalten⁴². Noch

³³ Crawford 516/4. 5.

³⁴ Crawford 374/2.

³⁵ Crawford 467/1. Vgl. etwa 359/1. 2; 406/1; 418/1. 2; 426/3; 456/1; 460/3; 466/1; 484/1 etc. — Etruskische Vorläufer etwa in der Tomba dei Rilievi (Caere): G. Ricci, *MonAnt* 42, 1955, 893 ff. Dort sind jedoch die Opfergeräte seitlich der Mittelnische noch in einem ganz konkreten Sinn als charakteristischer Hausrat der Verstorbenen dargestellt wie die Gerätschaften an den Mittelpfeilern und die Waffen am umlaufenden Gebälk. Wahrscheinlich waren in anderen Gräbern solche Gegenstände realiter an den Wänden aufgehängt, vgl. z. B. F. Messerschmidt, *RM* 57, 1942, 162. Die zeichenhaft abstrakte Verwendung dagegen scheint erst eine römische Entwicklung zu sein.

³⁶ Unten S. 299.

³⁷ s. besonders Crawford 520/1.

³⁸ C. M. Kraay—M. Hirmer, *Greek Coins* (1966) Taf. 101, 291.

³⁹ Gellius X 27, 3. 5. Vgl. Servius ad Aen. IV 242 und VIII 138.

⁴⁰ Wahrscheinlich schon spätrepublikanisch: Crawford 485/1. Dann BMC Emp. I 112, 691 ff.; 305, 58; 329 note †; 330 f., 125 ff.; 352, 242; 354 note †; 364, 1 ff.; BMC Emp. II 3 f., 20 ff.; 10 f., 60 ff. und weiterhin oft.

⁴¹ z. B. Crawford 357/1. 405/3. 440/1. 520/1. 522/1—4. 529/2—4.

⁴² Frühe Beispiele: Poseidon kränzte Lysander im Aigospotamoi-Anathem in Delphi: Pausanias X 9, 7 ff. Dazu attische Urkundenreliefs: z. B. J. N. Svoronos, *Das Athener Nationalmuseum* (1908) Taf. 50, 1396; 207, 4; 213. Vgl. demnächst I. Kasper in ihrer Dissertation über klassische Athena-Darstellungen.



Abb. 2. Denar des C. Cassius, Rs.



Abb. 3. Denar des C. Egnatius Maxsumus, Rs.



Abb. 4. Denar des L. Farsuleius Mensor, Vs.



Abb. 5. Denar des M. Iunius Brutus und L. Plaetorius Cestianus, Rs.



Abb. 6. Denar des M. Antonius, Rs.



Abb. 7. Denar des Q. Fufius Calenus und Mucius Cordus, Rs.



Abb. 8 und 9. Denar des L. Mussidius Longus



Abb. 10. Denar des L. Buca, Rs.



Abb. 11. Denar des C. Minucius Augurinus, Rs.



Abb. 12. Denar des L. Vinicius, Vs.



Abb. 13. Denar des Mn. Acilius, Vs.

bezeichnender für Rom ist die Demonstration von Verbundenheit durch Handschlag, eine Geste mit stark symbolischem Charakter. Sie begegnet im Bereich der menschlichen Familie bereits um 500 v. Chr. auf griechischen Grabreliefs⁴³, im Rahmen politischer Kunst vor allem auf klassischen Urkundenreliefs⁴⁴. Ähnlich erscheinen auf spätrepublikanischen Denaren um 70 v. Chr. *Italia* und *Roma* im Handschlag vereinigt (Abb. 7)⁴⁵.

Es ist nun höchst charakteristisch, daß in Rom sogar eine solche Geste so abstrakt verabsolutiert werden kann, daß nur zwei verschränkte Hände abgebildet zu werden brauchen, um den gemeinten Sinn symbolisch darzustellen⁴⁶. Welches Bedeutungsfeld damit bezeichnet werden soll, machen in vielen Fällen die Vorderseitenbilder deutlich, die zu dem Motiv der verschränkten Hände mit *caduceus* Köpfe der *Concordia*, der *Pax* oder der *Pietas* stellen (Abb. 8. 9).

Aus all dem wird es schließlich verständlich, daß solche Symbole zu sehr komplexen Kompositionen zusammengefügt werden können. Beispiele finden sich in der römischen Münzprägung seit dem späten 2. Jahrhundert⁴⁷. Das eindrucksvollste Beispiel ist ein Denar aus dem Kreis Caesars, auf dem überkreuzt ein Rutenbündel als Zeichen der Amtsgewalt und ein *caduceus* als Symbol der *felicitas* stehen und in den Sektoren ein Globus die Weltherrschaft, eine Axt die *pietas* und verschränkte Hände die *concordia* bezeichnen: ein umfassendes politisches Programm, in dem die verschiedenen Bildzeichen einzelne Leitvorstellungen veranschaulichen (Abb. 10)⁴⁸.

Damit hat die Abstraktion eine äußerste Stufe erreicht. Die symbolisierende Bedeutungsstruktur solcher Bilder impliziert, daß sie in keiner Weise als reales Nebeneinander konkreter Gegenstände begreifbar sind; sie unterscheiden sich grundsätzlich von jeder stillebenhaften Anordnung und nähern sich in ihrer Kompositionsweise dem Emblem. Das bedeutet insbesondere, daß für diese Art von Bildersprache kohärenter Raum und konsistente Zeit keine maßgebenden Dimensionen mehr sind. Diese Feststellung ist angesichts der Caesar-Münze zunächst trivial, sie wird aber für andere Denkmäler aufschlußreich. Auf Denaren zweier Minucii Augurini sind um die berühmte *columna Minucia*, das Säulenstandbild des 'praefectus' *annonae* von 439 v. Chr. L. Minucius, zwei weitere Angehörige dieser Familie gruppiert: links wohl einer der Consuln von 492 oder 491 v. Chr., rechts der Augur von 300 v. Chr. (Abb. 11)⁴⁹. Gerade weil die Figuren äußerlich durch ihre Hinwendung auf die Säule zu einer scheinbar konsistenten Szene zusammengefügt sind, wird die tatsächliche

⁴³ Frühestes Beispiel die Stele von Aegina: E. Berger, *Das Basler Arztrelief* (1970) Abb. 132.

⁴⁴ z. B. *Athena* und die *Hera* von Samos auf dem Relief von 403 v. Chr.: Lippold, *Plastik* Taf. 73, 4. Vgl. demnächst Kasper a. O.

⁴⁵ Crawford 403/1.

⁴⁶ Crawford 450/2. 451/1. 480/24. 494/10—12 und 41; 529/4. Vgl. zum Motiv in der Kaiserzeit unten S. 302f. — s. dazu BMC Emp. II 135 †: Hand mit Waage!

⁴⁷ Crawford 265/1. 357/1. 359/1. 2; 393/1. 440/1. 460/3 etc.

⁴⁸ Crawford 480/6. Zur isolierten Verwendung von Amtsinsignien s. demnächst die Dissertation von Th. Schäfer über römische Beamtenreliefs. — Legende zu Abb. 10 lies: Denar des L. Aemilius Buca, Rs.

⁴⁹ Crawford 242/1. 243/1; T. Hölscher, *RM* 85, 1978, 336f. Weitere Beispiele für das Phänomen sind leicht beizubringen.

Unvereinbarkeit deutlich: Weder können die Konsuln von 492/1 bei einem Denkmal von 439 gestanden haben, noch können sie dem Augur von 300 begegnet sein. Die Komposition ist nur als abstrakte, raum- und zeitlose Zusammenstellung einer berühmten gens verständlich. Wie stets in der kaiserzeitlichen Kunst wird die räumliche Anordnung in den Dienst ideeller Bedeutungen gestellt, werden zeitliche Inkonsistenzen unter dem Aspekt dieser Bedeutungen irrelevant⁵⁰.

4. Legenden

Mit all diesen Phänomenen war nun ein Zustand erreicht, der nicht nur quantitativ etwas Neues darstellte. Man hatte relativ rasch die gegenüber der römischen Tradition sehr viel differenziertere, voraussetzungsreichere und kompliziertere Bildersprache der hellenistischen Repräsentationskunst aufgenommen. Schon die Neuartigkeit dieser Möglichkeit, politische Aussagen im Bild zu formulieren, muß ein breiteres Verständnis bei dem darauf zumeist ganz unvorbereiteten Publikum sehr erschwert haben. Es kam aber hinzu, daß in Rom gegenüber der hellenistischen Praxis noch einige entscheidende Veränderungen eintraten. Zum einen hat sich gezeigt, daß die genannten Möglichkeiten in Rom vielfach mit einer in Griechenland beispiellosen Unbedenklichkeit eingesetzt wurden: die Bildung immer neuer Personifikationen, die kaum 'physiognomisch' ausreichend zu charakterisieren waren; die Verabsolutierung von kennzeichnenden Attributen zu völlig eigenständigen Symbolen; die Prägung und Benutzung von allegorischen Handlungsmotiven, die sich ebenfalls zu reinen Symbolen verselbständigen konnten; die Verquickung heterogener Bildthemen und die Preisgabe räumlicher und zeitlicher Konsistenz einzelner Szenen; alles in allem die Vereinnahmung der konkreten Wirklichkeit in den Dienst gedanklicher politischer Vorstellungen: Dies alles hat in der spätrepublikanischen Münzprägung ein Ausmaß angenommen, das in Griechenland kaum erreicht worden ist. Wenn durch diese Entwicklung das Verständnis der Bilder noch komplizierter und voraussetzungsreicher wurde, so verhinderte ein zweiter Faktor dagegen gerade, daß diese Voraussetzungen sich ergeben konnten: Denn indem nun sowohl die Vielfalt der Bildaussagen als auch das Tempo, mit dem sie Jahr für Jahr ausgestreut wurden, sich rapide steigerten, ging dieser Kunst die thematische Homogenität und Dauerhaftigkeit verloren, durch die eine Bildersprache normalerweise ihre Verständlichkeit erhält. Nimmt man dies alles zusammen, so ist es in dieser Situation eine verständliche Konsequenz, wenn man zunehmend dazu überging, die Münzbilder durch Beschriften zu erklären. Wie wichtig das sein konnte, zeigen zwei beliebig herausgegriffene Münzvorderseiten mit völlig gleichen Idealköpfen, von denen der eine durch die Inschrift als Concordia, der andere als Salus bezeichnet wird (Abb. 12. 13)⁵¹. Der verbale Begriff dient hier genauso zur Identifizierung wie der *pilleus* bei Libertas — ein weiteres Symptom für die Affinität der bildlichen Symbole zur Sprache. In ähnlicher Weise handelt es sich bei allen mit Inschriften erklärten Darstellungen der

⁵⁰ Vgl. auch unten S. 319 f.

⁵¹ Crawford 436/1. 442/1.

spätrepublikanischen Münzprägung um Bildmotive, deren präzises Verständnis in der einen oder anderen Weise nicht gesichert war⁵².

Hier liegt der Beginn jener höchst vielschichtigen, wechselseitigen Ergänzung von Bild und Wort, die für die römischen Münzen so charakteristisch ist. Weder in der griechischen Vasenmalerei noch auf griechischen Münzen waren Beischriften in dieser Weise konsequent zur Sicherung des Verständnisses eingesetzt worden. Sie wurden nötig in dem Moment, als die Thematik in kürzester Zeit so stark und so grundsätzlich extensiviert wurde, daß die Bildersprache ihre Verständlichkeit teilweise zu verlieren drohte. Die Kaiserzeit hat dann unter ganz anderen Voraussetzungen, nach Ausschaltung der kompetitiven Vielfalt und der damit zusammenhängenden Raschheit der Bilderfolge, dies für damalige Verhältnisse hochdifferenzierte Propagandainstrument übernommen. Sie hat mit der Zeit die Entwicklung u. a. darin weitergeführt, daß auch bei leicht verständlichen Bildtypen die Beischrift gleichberechtigt hinzutrat.

Bedeutungsvolle Gesten und Attribute, die nahe an Allegorie und Symbol kamen, hatte es in der griechischen Kunst durchaus gegeben. Allegorien waren gerade auch in der politischen Repräsentationskunst Griechenlands vielfach eingesetzt worden; für symbolhaft verwendete Attribute bieten etwa die Münzen oder auch die Schildzeichen ein reiches Material⁵³. Im Hinblick auf diese Grundstrukturen der Darstellungsweise bedeutet die späte Republik keinen prinzipiellen Einschnitt, sondern eine Phase produktiver Rezeption, die nur gegenüber der eigenen römischen Vergangenheit eine neue Entwicklung darstellt. Dennoch erscheinen diese Phänomene auf den römischen Denkmälern in einer sehr spezifischen Ausprägung: in einer starken Abstrahierung und einer dadurch geförderten Systematisierung. Für beides hatte es in der griechischen Kunst allenfalls Ansätze gegeben, im Grunde bedeuten diese Tendenzen in Rom doch etwas sehr Neues.

Daß es dazu in der späten Republik kommen konnte, hat sicher mehrere Gründe. Eine gewisse allgemeine Voraussetzung lag wohl in dem ursprünglich nicht personalen römischen Gottesbegriff, der zumal bei den Gottheiten der politischen Leitbegriffe eine gestalthafte konkrete Vorstellung nicht in dem Maß wie in Griechenland erzwang und einer starken Abstrahierung kaum großen Widerstand entgegensetzte⁵⁴. Zum zweiten, und damit zusammenhängend, spielte wohl der ausgeprägte Sinn der italischen Kulturen für attributive Charakterisierung von Menschen eine Rolle, wie er etwa in der hohen Bedeutung von Amts- und Standesinsignien in Etrurien und

⁵² Darüber mehr in der o. Anm. 18 angekündigten Arbeit.

⁵³ Münzen: Einiges zu dem Problem soeben bei A. Kalpaxis in: *Tainia*, Festschrift R. Hampe (1979) 291 ff. — Schildzeichen: G. H. Chase, *Harvard Studies in Classical Philology* 13, 1902, 61 ff.; F. Winter, *BjB* 127, 1922, 244 ff. — Vgl. auch die öffentlichen und persönlichen Siegel: Dazu J. Boardman, *Greek Gems and Finger Rings* (1970) 235 ff. 428 ff. Vgl. zuletzt A. Furtwängler—U. Kron, *AM* 93, 1978, 133 ff.

⁵⁴ G. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*² (1912) 23 ff.; K. Latte, *Römische Religionsgeschichte* (1960) 50 ff.

Rom zum Ausdruck kommt⁵⁵. Schließlich hat aber vor allem die historische Situation der ausgehenden Republik die Voraussetzung für diese Entwicklung gebildet: die plötzliche Atomisierung der Interessen und die daraus resultierende Vielzahl von Sprechern und Themen; die Neutralität der 'Sprechsituation', in der der Kontext nicht mehr den Sinn hinreichend mitkonstituierte; die Notwendigkeit, der eigenen Ambition durch möglichst eindeutige Aussagen ein programmatisches Profil zu geben: Dies alles hat dazu geführt, daß die Leistungsfähigkeit der bisherigen politischen Bildersprache überfordert und ein neues System von grundsätzlich weiterer Kapazität, höherer Abstraktionsfähigkeit und größerer semantischer Präzision ausgebildet wurde. Dabei ist insbesondere der Umstand von Bedeutung, daß hier nicht vereinzelte bildliche Formulierungen einzelner ideeller Vorstellungen benutzt wurden, sondern daß eine große Zahl politischer Verlautbarungen in rascher Folge in Umlauf kam. Dadurch wurde sehr schnell ein dichtes Netz von Bildformeln geschaffen, die den gesamten Bereich politischer Ideale nahezu lückenlos abdeckten: eine Bildersprache, die für alle Zwecke einigermaßen griffig zur Verfügung stand — und die hierin gegenüber ihren hellenistischen Wurzeln wohl nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ eine neue Stufe darstellt⁵⁶.

III. POLARE DARSTELLUNGSMODI AUF HISTORISCHEN RELIEFS DER KAISERZEIT

1. Zwei Silberbecher aus Boscoreale

Welchen Einfluß diese Vorstellungen auf die Darstellung historischer Themen hatten, zeigt sich deutlich in der gesamten Repräsentationskunst der Kaiserzeit. Schon zu Beginn der Regierungszeit des Augustus wurden auf dem goldenen Ehrenschild, der ihm für seine *virtus*, *clementia*, *iustitia* und *pietas* gegen Götter und Vaterland verliehen wurde, diese vier Leitbegriffe in den Stand eines programmatischen Ensembles gehoben, das ein höchst durchdachtes politisches Gesamtkonzept formulierte⁵⁷. Die Geltung dieser Begriffe ist besonders offensichtlich auf den beiden Silberbechern von Boscoreale, die Augustus und Tiberius feiern⁵⁸.

⁵⁵ Vgl. dazu, wenn auch im einzelnen umstritten, S. Mazzarino, *Dalla monarchia allo stato repubblicano* (1945) 70 ff.; A. Alföldi, *AJA* 63, 1959, 1 ff.

⁵⁶ Einige Denkmäler in größerem Format zeigen, daß diese Bildersprache auch — und wohl besonders — in der monumentalen Repräsentationskunst benutzt wurde: Sullanisches Siegesdenkmal von S. Omobono: T. Hölscher in: *Tainia. Festschrift R. Hampe* (1979) 351 ff. Caesarische Terrakottaplatten von der Via Cassia: H. Fuhrmann, *MdI* 2, 1949, 23 ff.; D. Michel, Alexander als Vorbild für Pompeius, Caesar und Marcus Antonius, *Latomus* 94, 1967, 86 ff.

⁵⁷ *Res gestae Divi Augusti* 34, 2. Marmorkopie Arles: F. Bénéoit, *RA* 39/40, 1952, 48 ff. Dazu J. Liegle, *ZfNum* 42, 1935, 86 ff.; M. P. Charlesworth, *Proceedings of the British Academy* 23, 1937, 105 ff.; T. Hölscher, *Victoria Romana* (1967) 102 ff. (dort weitere Lit.); P. Zanker, *RM* 76, 1969, 212 ff. (mit anderer Datierung der Kopie Arles); H.-W. Ritter, *RM* 85, 1978, 376 Anm. 31.

⁵⁸ A. Héron de Villefosse, *MonPiot* 5, 1899, 133 ff.; E. Strong, *Scultura Romana* (1923) 80 ff.; O. Brendel, *RM* 45, 1930, 204 ff.; I. Scott Ryberg, *Rites of the State Religion in Roman Art*, *MemAmAc* 22, 1955,

Der Augustus-Becher zeigt auf der einen Seite den Kaiser als Weltherrscher mit dem Globus in der Hand, auf der sella curulis sitzend (Abb. 14). Von links naht Venus und setzt, die Herrschaft verleihend, eine kleine Victoria auf die Weltkugel; hinter ihr Roma und der Genius Populi Romani. Von der anderen Seite führt Mars sieben Provinzpersonifikationen heran. Ein umfassendes Schaubild der Herrschaft, in dem die Göttin des eigenen Geschlechts und der Gott des ganzen Volkes, die Vertreter der zentralen Macht und der Provinzen ausgewogen um den Kaiser gruppiert sind.

Auf der Gegenseite nimmt Augustus, umgeben von Lictoren, Soldaten und Offizieren, die Unterwerfung von Barbaren entgegen, die ihm ihre kleinen Kinder zuführen (Abb. 15). Sie werden nicht gewaltsam vor den Kaiser gebracht, ein Kind läßt sich von einem der Offiziere vertrauensvoll an der Hand führen: anscheinend eine freiwillige Unterwerfung, die entsprechend mit huldvoller Geste entgegengenommen wird. Da die Barbaren z. T. mit Fellen bekleidet sind, muß einer von Augustus' Besuchen an der nördlichen Front 15 oder 8 v. Chr. gemeint sein. Welcher von beiden, ist allerdings aus dem Bild selbst heraus kaum zu entscheiden, und das erweist sich als charakteristisch für weite Bereiche des römischen historischen Reliefs. Präzisieren Aufschluß darüber kann allenfalls der Kontext, d. h. der zweite Becher geben.

Dort wird auf der einen Seite ein Opfer vor dem Iuppitertempel auf dem Kapitol dargebracht (Abb. 16). Nach der eben noch erkennbaren Militärkleidung der Hauptfigur muß das Auszugsopfer des Feldherrn vor dem Krieg gemeint sein⁵⁹. Dieser feiert auf der Gegenseite den Triumph, nach den Gesichtszügen ist es Tiberius (Abb. 17). Als Anlaß kommt also nur der Germanientriumph von 7 v. Chr. oder der Pannonientriumph von 12 n. Chr. in Frage. Doch wieder ist eine Entscheidung aufgrund des Bildes allein kaum möglich; das Faktum des Triumphs und die Person des Triumphators sind die einzigen Bildmotive, die eine Fixierung erlauben. Auch hier kann allen-

141 ff.; H. Kähler, *Rom und seine Welt* (1958) Taf. 144f.; Text (1960) 225 ff.; H. Kühmann, *Beiträge zur späthellenistischen und frühromischen Toreutik* (1959) 76 ff.; R. Brilliant, *Gesture and Rank in Roman Art* (1963) 73 ff.; H. Kunckel, *Der römische Genius*, 20. *Ergh. RM* (1974) 33 f.; L. Byvanck-Quarles van Ufford in: *Festschrift A. N. Zadoks-Josephus Jitta* (o. J.) 201 ff.; H. Jucker in: *Festschrift E. Diez* (1978) 94 (dort die Angabe, daß der Augustus-Becher im 2. Weltkrieg zerstört, der Tiberius-Becher beschädigt worden ist; wichtig die neuen Detail-Aufnahmen vom Kopf des Tiberius Taf. 34, 8. 9). — Ich betrachte hier die Becher für sich, ohne Diskussion ihres (sehr engen) Verhältnisses zur monumentalen Staatskunst.

⁵⁹ Vielfach irrtümlich als an den Triumph anschließendes Siegesopfer gedeutet. Der Triumphator kann nicht auf dem Kapitol noch einmal seine Triumphtoga mit dem Panzer vertauschen. Die einzige Gelegenheit, zu der der Feldherr nach traditionellem Brauch schon in Rom Militärkleidung anlegen konnte, war der Auszug in den Krieg, der mit den vota auf dem Kapitol begann: Th. Mommsen, *Römisches Staatsrecht I*³ (1887) 63 f. 430; A. Alföldi, *RM* 50, 1935, 47. Mommsen setzt den Wechsel von der bürgerlichen zur Militärtracht unmittelbar nach dem Opfer an. Die Quellen geben, soweit ich sehe, hierzu keinen eindeutigen Hinweis; nach den Bildwerken möchte man den Trachtwechsel zuerst annehmen. Entscheidend ist jedoch, daß überhaupt nur die *Profectio* innerstädtische Kriegskleidung zuläßt. Bei den antoninischen Feldherrnsarkophagen hat sich für die ganz analoge Opferszene die Deutung auf das Auszugsopfer längst durchgesetzt (unten S. 288 f.). Richtig in bezug auf die Becher Kähler a. O. Gezwungen die Lösung von J. Pollini, *Studies in Augustan 'Historical' Reliefs* (1978) 287 ff.



Abb. 14 und 15. Augustus-Becher von Boscoreale, ehem. Sammlung Rothschild (zerstört)

falls der Kontext weiterhelfen. Setzt man voraus, daß die Becher einen aktuellen politischen Bezug und von daher ein einheitliches historisches Thema haben, so käme nur der Germanienfeldzug von 8—7 v. Chr. in Frage: Nur damals ist sowohl Augustus selbst an der Front gewesen als auch Tiberius mit dem Triumph ausgezeichnet wor-

den. Gerade damals wurde das Thema der freiwilligen Unterwerfung von Gegnern und der Darbringung ihrer Kinder auch auf Münzen gefeiert⁶⁰.

Ob diese Erklärung zutrifft oder nicht: wichtiger in diesem Zusammenhang ist die Feststellung, daß sie auf Prämissen beruht, die den Bildern selbst nicht zu entnehmen sind; und daran anschließend die Frage, warum die historische Fixierung so schwer fällt. Zunächst ist es charakteristisch, daß die vier Szenen in ihrem Verhältnis zur historischen Realität eigenartig heterogen und schillernd sind. Die Szene der Weltherrschaft gibt keinen konkreten oder gar einmaligen Vorgang wieder, sondern ist eine schaubildhafte Komposition der wichtigsten Faktoren augusteischer Machtposition. Dabei ist es für den definierenden Charakter dieser Darstellung bezeichnend, daß mit der sella curulis in dies allegorische Bild ein konkretes Requisit hineingebracht wird, das die Szene zwar nicht im zeitlichen Sinne historisch fixiert, sie aber dafür an bestimmte Voraussetzungen der Prinzipatsverfassung bindet. Im Gegensatz dazu kann der Triumph nicht derart generell gedeutet werden. Wenngleich es uns schwer fällt, das Ereignis aufgrund der sichtbaren Bildmotive zu identifizieren, so muß doch auch dem antiken Betrachter allzu klar gewesen sein, daß Tiberius nur zweimal, nach jeweils bedeutenden 'ereignishaften' Erfolgen, den Triumph gefeiert hatte, als daß er sich nicht hätte fragen müssen, welcher dieser beiden Triumphzüge hier gemeint sei. Ein genereller 'triumphierender Tiberius' ist schwer denkbar. Dasselbe gilt für das dazugehörige Auszugsopfer. Die beiden Szenen verdeutlichen somit, daß sehr allgemeine Bildmotive durchaus für definite einmalige Themen eingesetzt werden können, daß für Auftraggeber, Künstler und Betrachter noch weitere, nicht im Bild erscheinende Faktoren — etwa der Kontext oder auch einfach die Kenntnis dessen, was gemeint war — im Spiel waren, die die Bedeutung

⁶⁰ BMC Emp. I 84f. Nr. 492ff. — Gegen die hier vorgetragene Deutung können sich Bedenken aufgrund des Stils erheben. Nach der vorherrschenden Datierung der Becher in tiberische, claudische oder noch spätere Zeit wäre eine Deutung auf den Triumph von 12 n. Chr. zwar nicht zwingend, aber wegen dessen neuerer Aktualität doch plausibler. Die Schwierigkeiten wären entweder durch eine inhaltliche Begründung zu beheben: dergestalt, daß der Auftraggeber aus irgendwelchen (politischen, biographischen etc.) Gründen auch später noch ein besonderes Interesse an den Verhältnissen im Norden hatte. Oder durch eine höhere Datierung: Ansätze zu der aufgelockerten und vielschichtigen Tiefenstaffelung der Barbarengruppe in der Unterwerfungsszene oder der Provinzen in der Weltherrschafts-Darstellung finden sich bereits an der Ara Pacis in der Gruppe vor Augustus (E. Simon, *Ara Pacis Augustae* [1967] Taf. 11); eine ähnlich kräftige und plastische Gewandwiedergabe begegnet dort an den Opferdienern des Aeneas-Reliefs (Simon a. O. Taf. 24f.). Gewiß gehen die Becher entwicklungsgehistorisch über die Ara Pacis hinaus; es ist aber auch zu bedenken, daß über Möglichkeiten und Spielbreite des mittel- und spätaugusteischen Reliefstils von qualitätvollen Denkmälern nicht viel bekannt ist; die handwerklichen Larenaltäre wird man nicht zum einzigen Maßstab machen. Die Entwicklung von der Ara Pacis zu den Bechern ist in knapp zwei Jahrzehnten vielleicht nicht undenkbar — und bis in die Zeit zwischen Adoption und Pannonienfeldzug war der Germanentriumph der größte Erfolg des Tiberius. — Ich betone aber ausdrücklich, daß es im Zusammenhang dieser Arbeit nicht auf die Richtigkeit dieser Erklärung ankommt. Sie ist nur vorgetragen worden, um zum einen ihre historische Stimmigkeit zu demonstrieren, die für andere Deutungen nicht zu erreichen ist und dort ein nicht geringes Hindernis darstellt; zum anderen, um zu zeigen, daß die Grundlagen einer Deutung in jedem Fall kaum aus dem Bildmotiv selbst zu gewinnen sind.



Abb. 16 und 17. Tiberius-Becher von Boscoreale, Privatbesitz

als Darstellung definiter Vorgänge sichern konnten. Zwischen diesen Polen könnte die Unterwerfungsszene im Feldlager stehen: Einerseits war Augustus nur in ganz bestimmten Situationen selbst an die Front gegangen; darum ist die Frage, welcher Krieg gemeint sei, nicht abwegig, eine Typisierung schwer denkbar. Andererseits müssen sich auf diesen Feldzügen Unterwerfungen wie die hier dargestellte so häufig ergeben haben — man vergleiche dazu die Traianssäule —, daß innerhalb des fixier-

baren historischen Rahmens vielleicht nicht an eine bestimmte Episode gedacht werden muß.

In jedem Fall aber ist so viel klar, daß die Szenen unter dem Gesichtspunkt der Ereignisgeschichte nicht ausreichend zu begreifen sind. Das wird noch deutlicher, wenn man sich vergegenwärtigt, was hier nicht dargestellt ist. Nicht nur, daß viele der wichtigsten Regierungsleistungen des Augustus nicht ins Bild kommen — das liegt an der gewollten Ausrichtung der Szenen auf die militärisch begründete Weltherrschaft —, sondern auch in dieser thematischen Beschränkung ergeben die Bilder alles andere als eine Vorstellung von den — im Sinne einer dynamischen Ereignisgeschichte — entscheidenden Leistungen der beiden Protagonisten: Keine Schlacht, keine Eroberung eines feindlichen Zentrums ist dargestellt; selbst die Unterwerfung scheint so freiwillig zu sein, daß sie nicht die entscheidende Bezwingung eines hartnäckigen Gegners bezeichnen kann. Stattdessen sieht man feierliche Zeremonien, die zwar anscheinend z. T. auf einmalige Situationen zielen, die aber so traditionell sind, daß sie die spezifischen Leistungen des Augustus und des Tiberius kaum zu treffen scheinen.

Wichtigere Aspekte erschließen sich, wenn man beachtet, welche Themen welchem der beiden Protagonisten zugeordnet sind. Augustus ist allgemeiner Weltherrscher; seine Macht ist zerlegt in die Herrschaft im Reich (Rom und Provinzen) und die Sicherung der Grenzen. Tiberius dagegen zieht unter Opfern ins Feld und kehrt als Sieger zurück. Hier spielt offenbar die Unterscheidung zwischen dem kaiserlichen *imperium proconsulare maius* und der konkreten Ausführung des Krieges durch den leitenden Feldherrn eine Rolle: also ein zentraler Punkt der Prinzipatsverfassung, der auch sonst auf frühkaiserzeitlichen Denkmälern formuliert worden ist⁶¹. Unter diesen abstrakten verfassungspolitischen Gesichtspunkten ist es zumindest plausibel, daß konkrete, entscheidende Leistungen nicht unbedingt im Vordergrund des Interesses standen.

Ganz verständlich wird das freilich erst, wenn man bedenkt, daß noch ein zweites, nun völlig ideelles Konzept für die Darstellungen maßgebend ist. Die Unterwerfung einer besiegten Völkerschaft wird auf einem Bronzemedallion und einem Sesterz des Marc Aurel durch die Legende *CLEMENTIA AVG* als Exemplum für die kaiserliche Milde gegenüber den Feinden interpretiert (Abb. 18)⁶². Opferszenen erscheinen auf Münzen des Septimius Severus und des Pescennius Niger unter der Deutung *PIETAT(I) AVG* (Abb. 19; vgl. Abb. 20)⁶³. Daß der Triumph in diesem Sinne eine Demonstration von *virtus* ist, wäre ohnehin klar, auch wenn nicht in Triumph-

⁶¹ Gemma Augustea: H. Kähler, Alberti Rubeni *Dissertatio de gemma Augustea* (1968). — 'Schwert des Tiberius': T. Hölscher, *Victoria Romana* (1967) 112ff.; H. Klumbach, *JbZMusMainz* 17, 1970, 123ff. — Grand Camée: H. Jucker, *JdI* 91, 1976, 211ff. — Zur allgemeinen Thematik immer noch J. Gagé, *RA* 32, 1930, 1ff.

⁶² F. Gnecci, *I medaglioni Romani* (1912) II 27, 4 Taf. 59, 6; I. Scott Ryberg, *Panel Reliefs of Marcus Aurelius* (1967) 9 Abb. 2 c; *BMC Emp.* IV 621, 1412.

⁶³ *BMC Emp.* V 79, 311; 97, 387f. Ebenso *RIC V* 1, 60, 284f.; 145, 171f.; 186, 618; 227, 188; 280, 138. Zum Thema s. Th. Klauser, *JbAChr* 2, 1959, 115ff. s. auch unten S. 299f.



Abb. 18. Bronzemedaille des Marc Aurel, Rs.



Abb. 19. Denar des Septimius Severus, Rs.



Abb. 20. Denar Gordians III. (Caesar), Rs.

Prägungen des 3. Jahrhunderts eine personifizierte Virtus eingefügt wäre⁶⁴. Damit sind auf dem Becherpaar mit Sicherheit drei der vier Tugenden des goldenen clupeus virtutis in historischen Szenen exemplifiziert. Man könnte sich fragen, ob die Szene der Weltherrschaft, entsprechend mehreren Formulierungen bei Horaz, die Konnotation der *aequitas* und somit eine ähnliche Bedeutung haben könnte wie *iustitia*, die vierte der Schildtugenden⁶⁵. Doch wäre die Annahme einer bewußten Anknüpfung der Becher an den clupeus wohl nicht nur schwer beweisbar, sondern auch etwas gezwungen; eher handelt es sich um eine unabhängige Konzeption — die dann allerdings umso mehr die allgemeine Bedeutung dieser Leitvorstellungen für die Repräsentationskunst der frühen Kaiserzeit bezeugt.

Die realen historischen Vorgänge sind hier also nach zwei abstrakt-gedanklichen Konzepten gefiltert: zum einen nach dem verfassungspolitischen Gesichtspunkt des

⁶⁴ Gnechi a. O. II 81 Nr. 15; BMC Emp. VI 171f., 588ff. Gut zu erkennen bei Hölscher a. O. Taf. 9, 1.

⁶⁵ Münzen seit dem Ende des 2. Jhs., die den Kaiser mit dem Globus in der Hand zeigen, nennen ihn in der Legende *RECTOR ORBIS*: BMC Emp. V 12,; 7f.; 15 * 16, 28ff. etc. Bei Horaz, *carm.* I 12, 57 heißt es vom Weltherrscher Augustus, daß er *latum reget aequos orbem*; und in *carm.* III 4, 47f. regiert Iuppiter, der als göttliches Gegenbild zum Kaiser dargestellt ist, die Welt *imperio aequo*. *Aequitas* ist also charakteristische Tugend des Weltherrschers. Als Personifikation erscheint sie daher auf Münzen auch mit dem Globus als Attribut: BMC Emp. IV 706, 106 note; 709, 121; 711, 133. Vgl. zum ganzen Problemkreis und zu den Zusammenhängen zwischen *Iustitia* und *Aequitas* RE XXII (1954) 2248ff. s. v. *princeps* (Wickert); RAC X (1977) 280ff. s. v. *Gerechtigkeit* (Dihle). Zu den Münzen s. H. Lange, *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte, romanist.* Abt. 52, 1932, 296ff., bes. 301. Es wäre in diesem Zusammenhang weiter zu bedenken, daß die Leitbegriffe hier ohnehin nur in einem vom Thema eng begrenzten Feld, dem der militärisch begründeten Weltherrschaft, exemplifiziert werden, so daß die Vorstellungen notwendigerweise nicht in ihrem vollen Bedeutungsspektrum entfaltet werden: Die Begriffe der *virtus*, *clementia* und *pietas* haben als solche wie auch in ihrer Anwendung auf dem clupeus virtutis ein entschieden weiteres Bedeutungsspektrum als im Kontext des Becherpaares. Es wäre also zu fragen, in welchem Sinne Gerechtigkeit im Rahmen dieser Weltherrschaft angemessen zu repräsentieren wäre. Da die Anwendung des römischen *ius* im strikten Sinn die Rechtsordnung in den Provinzen nur teilweise umfaßt, könnte es nahegelegen haben, *iustitia* in diesem Zusammenhang durch die allgemeinere Vorstellung der *aequitas* zu ersetzen. Ob indes diese Überlegungen ausreichen, den clupeus virtutis als bewußte Richtschnur für die Auswahl der Szenen auf den Bechern zu erweisen, scheint mir fraglich.



Abb. 21. Sarkophag Frascati, Villa Taverna

Verhältnisses zwischen dem Kaiser als oberstem Kriegsherrn und seinem ausführenden Feldherrn; zum anderen vor allem in Hinblick auf die Exemplifizierung bestimmter ideeller Leitbegriffe, also auf ein Wertesystem, das mit dem Konzept einer Ereignisgeschichte nur in sehr lockerem Zusammenhang steht, ihm in vieler Hinsicht geradezu widerspricht. Dabei ist es für den gedanklichen Charakter dieser Vorstellungen bezeichnend, daß sie sowohl in genau bestimmbareren einzelnen Situationen (Triumph, Auszugsoffer) wie in mehr typischen Vorgängen (Unterwerfung) wie auch in rein allegorischen Szenen (Weltherrschaft) dargestellt werden können, ja daß diese verschiedenen Darstellungsformen gleichbedeutend, untereinander austauschbar und — wie noch zu zeigen sein wird — auch miteinander vermischbar sind.

Dies wird unterstrichen durch den Vergleich mit der Gruppe antoninischer Feldherrn-Sarkophage, an denen G. Rodenwaldt die ideelle Bedeutung solcher Szenen demonstriert hat (Abb. 21—23)⁶⁶. Daß die Szenenfolge Kampf — Unterwerfung — Opfer — Eheschließung auf dem Sarkophag in Frascati keine individuelle Charakterisierung eines bestimmten Verstorbenen ist, geht daraus hervor, daß Sarkophage in Florenz, Los Angeles und Mantua dieselben Szenen mit anderen Porträtköpfen zeigen. Daß sie außerdem keinen biographisch-chronologischen Ablauf darstellt, hat Rodenwaldt durch den Hinweis evident gemacht, daß nach römischem *Usus* die Hochzeit nicht an das Ende der Reihe, sondern in ein relativ frühes Lebensstadium gehört. Hinzu kommt, daß das Opfer nach der militärischen Tracht des Feldherrn nicht das abschließende Siegesopfer, sondern nur das Auszugsoffer sein kann, das

⁶⁶ G. Rodenwaldt, Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst, *AbhBerlin* 1935 Nr. 3, 3ff.; I. Scott Ryberg, *Rites of the State Religion in Roman Art*, *MemAmAc* 22, 1955, 163ff.; dazu K. Fittschen, *RM* 76, 1969, 329ff.



Abb. 22. Sarkophag Florenz, Uffizien



Abb. 23. Sarkophag Mantua, Palazzo Ducale

bei Einhaltung der zeitlichen Reihenfolge am Beginn des Zyklus stehen müßte⁶⁷. Und was die einzige 'richtige' Sequenz von Kampf und Unterwerfung betrifft, so ist es bezeichnend, daß die Kampfszene auf dem Sarkophag in Florenz durch die Darstellung einer Jagd ersetzt werden konnte (Abb. 22)⁶⁸. Auch hier folgt die Konzeption ideellen Gesichtspunkten: Münzen seit Septimius Severus mit dem siegreichen Kaiser zu Pferd und der Legende INVICTA VIRTUS (Abb. 24)⁶⁹ sowie solche des Commodus mit dem Kaiser auf Löwenjagd und der Beischrift VIRT AVG (Abb. 25)⁷⁰ sprechen die ideelle Bedeutung der beiden Themen klar aus und zeigen dazu, inwiefern sie austauschbar werden konnten. Unterwerfung und Opfer demonstrieren wie auf den

⁶⁷ A. Rossbach, *Römische Hochzeits- und Ehedenkmal* (1871) 121 ff.; Rodenwaldt a. O. 9. Vgl. oben Anm. 59 zum Tiberius-Becher von Boscoreale.

⁶⁸ Mansuelli I Nr. 253; Scott Ryberg a. O. Abb. 91.

⁶⁹ BMC Emp. V 219, 340; 256, 506. Vgl. später RIC IV 3, 51, 327; RIC V 1, 137, 88; 143, 149; 158, 312; 177, 529; 178, 538; 183, 589. 593; 230, 227; 351, 13; 354, 44; 359, 108.

⁷⁰ BMC Emp. IV 703, 90; 719, 168; 777, 480; 800, 562f. Ferner RIC V 1, 183, 594.

Boscoreale-Bechern *clementia* und *pietas*, und das im Handschlag verbundene Paar veranschaulicht wie auf vielen Münzen seit antoninischer Zeit *concordia* (Abb. 26)⁷¹. Für diese ideell-exemplifizierende Darstellungsweise ist es nicht nur charakteristisch, daß die Kampfszene in einem Fall ohne Schwierigkeiten durch die Jagd ersetzt wer-



Abb. 24. Denar des Caracalla, Rs.



Abb. 26. Sesterz der Annia Faustina, Rs.



Abb. 25. Aureus des Commodus, Rs.

den konnte; sondern ebenso, daß in die realen Szenen Idealgestalten eingefügt werden konnten: bei der Unterwerfung *Virtus* als Voraussetzung der *clementia*; zwischen dem Ehepaar *Concordia*, die in der Szene selbst dokumentiert wird; beim Opfer auf dem Sarkophag in Frascati *Pietas*, in derselben Weise den Sinn der Handlung demonstrierend. Wie weit diese Abstrahierung ging, zeigt der Sarkophag in Mantua, wo die Kampfszene einfach durch eine *Victoria* ersetzt ist (Abb. 23)⁷²: statt der konkreten Realität ein personifizierter Begriff. Die Szenen fügen sich nicht zu einer Biographie, sondern zu einem Konzept vorbildlicher Verhaltensweisen zusammen. Ihre Ordnung folgt nicht chronologischen, sondern ideellen Gesichtspunkten.

2. Die Traianssäule

Wenn auf den genannten Bildwerken das Pendel z. T. sehr weit von der Ereignisgeschichte in Richtung auf ideologische Phänomene ausgeschlagen ist, so stehen auf

⁷¹ BMC Emp. IV 44, 298 ff.; 65, 466 und weiterhin oft; vgl. unten Anm. 118.

⁷² Rodenwaldt a. O. Taf. 2 a; Scott Ryberg a. O. Abb. 90.

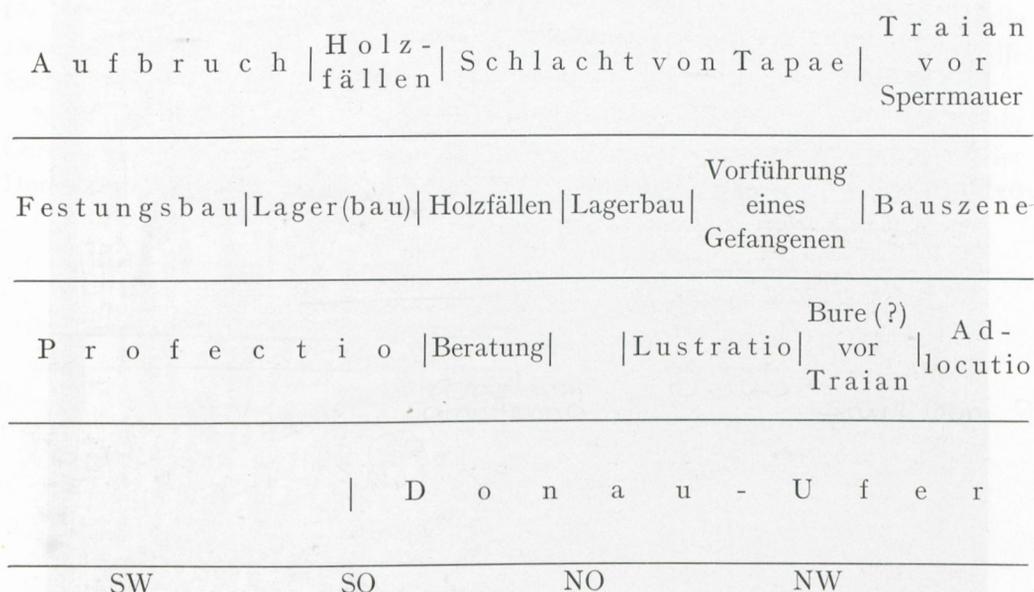


Abb. 27. Traianssäule, untere Windungen, Übersicht

der anderen Seite Denkmäler, in denen es auf den ersten Blick um sehr viel handfestere Berichterstattung geht. Bestes Beispiel ist die Traianssäule⁷³. Indem hier die Szenen ineinander übergehen und immer weitere Vorgänge mit denselben Protagonisten aneinandergereiht werden, bekommt die Darstellung eine dynamisch gerichtete Kohärenz, die eine übergeordnete zeitliche Bewegung deutlich macht und jedem einzelnen Vorgang seinen festen Platz innerhalb der ganzen Szenenfolge anweist. Die zeitliche Folge ist zugleich eine Sinnfolge und als solche nur verständlich, wenn es um die konkreten Vorgänge selbst geht. Mit Recht hat man hier einen chronikhaften nüchternen und realistischen Berichtsstil gesehen, der möglichst genau die einzelnen Vorgänge schildern will, und hat die Säule mit der Gattung der *commentarii* verbunden; plausibel deshalb, weil Traian bekanntlich selbst einen solchen Kriegsbericht über seine Dakerfeldzüge geschrieben hat⁷⁴.

Freilich, für einen rein faktischen, 'objektiven' Kriegsbericht wird das niemand halten. Abgesehen von der allgemeinen Problematik einer solchen objektivistisch-historistischen Auffassung: eine starke ideelle Komponente ist schon insofern nicht zu übersehen, als auf der Säule vielfach eben die Szenen geschildert werden, deren stark abstrakte Bedeutung auf den Sarkophagen evident war. Wenn Traian im Verlauf der Feldzüge Opfer darbringt und Unterwerfungen entgegennimmt, so kann man

⁷³ G. Cichorius, *Die Reliefs der Traianssäule* (1896—1900); E. Petersen, *Traians dakische Kriege* (1899—1903); K. Lehmann-Hartleben, *Die Trajanssäule* (1926); P. G. Hamberg, *Studies in Roman Imperial Art* (1945) 104ff.; F. B. Florescu, *Die Traianssäule I* (1969); L. Rossi, *Trajan's Column and the Dacian Wars* (1971); W. Gauer, *Untersuchungen zur Trajanssäule I* (1977).

⁷⁴ Zuletzt P. Zanker, *AA* 1970, 527; Gauer a. O. 53f.



Abb. 28. Traianssäule, Szene III—V: Profectio; Szene XI: Festungsbau

dabei von den Konnotationen der *pietas* und *clementia* auch hier nicht einfach absehen. Eine Analyse des ersten Abschnitts des Säulenbandes kann zeigen, daß die Darstellung als chronistische Schilderung kaum verständlich wird und vielmehr stark von den bereits betrachteten ideellen Tendenzen geprägt ist (Abb. 27).

Wenn — nach der aktionslosen Schilderung der Grenze — die erste Handlungsszene die Überschreitung der Donau durch das römische Heer zeigt (Abb. 28)⁷⁵, so könnte das zunächst als von der Sache vorgegebene Ausgrenzung des Themas aus dem zeitlichen Kontinuum erscheinen. Dennoch ist schon dieser Anfang eine höchst bedeutungsvolle Entscheidung, man hätte auch anders beginnen können. Indem etwa nicht noch zuvor die dakischen Kriegsrüstungen gezeigt werden, die das Eingreifen der Römer herausgefordert haben, wird dieser Krieg nicht als ein Verteidigungskrieg gerechtfertigt, sondern als offensiver Beweis römischer Macht gefeiert, die keiner weiteren Rechtfertigung bedarf⁷⁶. Mit der Überschreitung der Donaugrenze wird hier, wie auch in anderen *Profectio*-Szenen der römischen Staatskunst⁷⁷, ein Beweis

⁷⁵ Cichorius a. O. Taf. 6—8; Lehmann-Hartleben a. O. Taf. 6, 3—5.

⁷⁶ Diese Überlegung verdanke ich D. Timpe im Rahmen eines gemeinsamen Seminars zur Traianssäule.

⁷⁷ BMC Emp. V 351, 858; 353, 860f.; 390, 176; Caracalla zu Pferd über einem besieigten Gegner, Legende PROF AVGG. Derselbe Typus wird auf anderen Prägungen als Beweis von *virtus* gefeiert: o. Anm. 69.

für Virtus gegeben; Münzen des Marc Aurel mit dessen Donauübergang sprechen die Deutung in der Legende VIRTUS AVG aus (Abb. 29)⁷⁸. In diesem Sinne bildet die Szene einen fanfarenhaften Anfang.

Nach dem Auszug folgt ein Kriegsrat in einem befestigten Lager⁷⁹. Im Sinne einer Chronik verstanden, ist es durchaus plausibel, daß bald nach Überschreitung der Donau einmal eine Beratung stattgefunden hat. Damit ist aber nicht erklärt, daß



Abb. 29. Sesterz des Marc Aurel,
Rs.

dies die einzige Beratungsszene innerhalb des ganzen ersten Krieges ist, obwohl der jahrelange Feldzug zweifellos ständig die Einberufung des Kriegsrats nötig gemacht hat⁸⁰. Gewiß können auch Chroniken nur selektiv verfahren. Aber dann wäre im Sinn chronistischer Faktizität die Auswahl dieser einzigen Beratung für die Darstellung allenfalls unter der Voraussetzung verständlich, daß dies die wichtigste Beratung des ganzen Krieges war, bei der etwa der ganze Kriegsplan festgelegt wurde — was zweifellos nicht zutrifft, da dies gewiß nicht erst nach Überschreitung der Grenze geschehen ist. Da nun der Anfang der *Profectio* vorbehalten war, zugleich aber die vorausblickende Planung (*consilium*, *providentia*) hervorgehoben werden sollte, setzte man die Szene an die zweite Stelle, wo zwar durchaus *de facto* eine Beratung stattgefunden haben kann, wo aber die einzige Schilderung eines Kriegsrats nicht unter der Voraussetzung einer Chronik, sondern nur aus ideologischer Konzeption heraus zu verstehen ist.

⁷⁸ BMC Emp. IV 466 §; 624, 1427; 626 †. Der Szenentypus ist auch sonst von Bedeutung gewesen: BMC Emp. V 351, 857; 353 †; BMC Emp. VI 209, 967.

⁷⁹ Cichorius a. O. Taf. 8, 9; Lehmann-Hartleben a. O. Taf. 7, 6.

⁸⁰ Die zweite Beratungsszene an entsprechender Stelle im zweiten Dakerkrieg: Cichorius a. O. Taf. 78; Lehmann-Hartleben a. O. Taf. 49, 105.

Daran schließt sich eine Lustratio des Heeres mit dem Zug des Suovetaurilienopfers um ein befestigtes Lager an⁸¹. Daß die Reinigungszeremonie an dieser Stelle steht, ist bei der flexiblen Anwendung dieser Riten durchaus möglich⁸². Im Kontext der übrigen Szenen soll hier vor allem die pietas des Kaisers gerühmt werden, mit der die göttlichen Mächte für den Feldzug eingenommen werden.

Eine kurze anschließende Szene zeigt den spektakulären Sturz eines Barbaren von seinem Maultier vor dem Kaiser⁸³. Die vielfach akzeptierte Deutung als Darstellung der Gesandtschaft der Buren mit der auf einen Pilz aufgeschriebenen Botschaft an Traian ist unsicher. Zumindest aber erklärt sie nicht das in den Quellen fehlende Motiv des Sturzes von dem Reittier. Was die allgemeine Bedeutung der Szene angeht, so ist am plausibelsten die kürzlich vertretene Deutung, daß der Sturz — ob Bure oder nicht — hier als glückverheißendes prodigium erscheint⁸⁴: womit denn nach der providentia des Kaisers und der Verehrung der Götter konsequent auch die providentia deorum gewährleistet wäre.

Sicherer ist wieder das Verständnis der folgenden Szene, einer Adlocutio des Kaisers an das Heer⁸⁵. Als Bestandteil psychologischer Heeresführung hatten solche Ansprachen gewiß in Wirklichkeit gerade zu Beginn von Feldzügen ihren festen Platz; aber zugleich wird in dieser Funktion auch ihre ideelle Bedeutung offensichtlich, die auf verschiedenen Prägungen des Commodus durch die Beischrift FIDES EXERCIT(us) ausgesprochen ist (Abb. 30)⁸⁶. Damit ist die erste Windung der Säule abgeschlossen: wie sich zeigen wird, zugleich eine inhaltliche Einheit.

Die zweite Windung ist beherrscht von Szenen, in denen Lager gebaut, Befestigungen angelegt und Wälder gerodet werden (z. B. Abb. 28)⁸⁷. Das römische Heer ist hier offensichtlich schon auf dem Weg in das bergige Innere von Dakien. Da ein solcher Vormarsch notwendigerweise derartige Arbeiten mit sich gebracht hat, widersetzen diese Szenen sich nicht einer chronikhaften Erklärung; es können sogar z. T. ganz bestimmte Örtlichkeiten gemeint sein. Freilich bleiben die Szenen aus dieser Sicht eher belanglos — vor allem aber reicht auch hier das Konzept der Chronik zwar zur faktischen Erklärung dieser Vorgänge, nicht aber zum Verständnis der ganzen Szenenfolge aus. Das wird besonders deutlich, wenn man sich klar macht, daß auch auf der ersten Windung Lager dargestellt sind, die auch während dieses Feldzugs von den Römern gebaut sein müssen: Beratung und Lustratio hatten in Lagern stattgefunden. Aber dort war die Erbauung nicht gezeigt worden, sie war dort

⁸¹ Cichorius a. O. Taf. 9, 10; Lehmann-Hartleben a. O. Taf. 8, 8.

⁸² Normalerweise wurde die Lustratio vor Beginn des Feldzuges durchgeführt, sie konnte aber je nach Lage auch zu anderen Zeitpunkten während eines Feldzuges veranstaltet werden: A. v. Domaszewski, Abhandlungen zur römischen Religion (1909) 16 ff.

⁸³ Cichorius a. O. Taf. 10; Lehmann-Hartleben a. O. Taf. 8, 9.

⁸⁴ Gauer a. O. 24f. (dort ältere Lit.).

⁸⁵ Cichorius a. O. Taf. 11; Lehmann-Hartleben a. O. Taf. 9, 10.

⁸⁶ BMC Emp. IV 718, 160; 725, 199 ff.; 729 §; 805, 577 ff. Ferner RIC IV 3, 90, 170. Dazu Hamberg a. O. 28. — MuM Auktion 2./3. Nov. 1967, Slg. Niggeler 3 Nr. 1351.

⁸⁷ Cichorius a. O. Taf. 11—15; Lehmann-Hartleben a. O. Taf. 9—12, 11—20.

offensichtlich nicht Thema. Wenn in der zweiten Windung Bau- und Schanzarbeiten mit besonderem Nachdruck geschildert sind — mehr auch als im weiteren Verlauf des Krieges, obgleich diese Arbeiten natürlich ständig weitergeführt wurden —, so ist dies also wieder nicht aus rein faktischem Berichten des Kriegsverlaufs zu verstehen, sondern aus einer ideellen Tendenz. Das wird noch unterstrichen durch den



Abb. 30. Bronzemedaille
des Commodus, Rs.

Umstand, daß nur in diesem Abschnitt Traian selbst in Bauszenen anwesend ist. Das Ziel ist hier, wie man längst gesehen hat, die Demonstration der großen technischen Überlegenheit der Römer, eine Leistung, die für ihre Kriegsführung ausschlaggebend war. Ihre Realisierung in einer detaillierten Szenenfolge dokumentiert die römische Vorstellung von labor als Voraussetzung von Erfolg und Ruhm⁸⁸.

Es geht also nicht so sehr um eine faktische Ereignisfolge als vielmehr um ein gedankliches Konzept: In der ersten Windung werden mit dem Auszug *virtus*, mit der Beratung *consilium*, mit dem Opfer *pietas*, in der anschließenden Szene vielleicht *providentia deorum* und mit der Ansprache *fides exercitus* demonstriert; es werden hier demnach die ideellen Grundlagen des gesamten Krieges vor Augen geführt, die in fast zeremonieller Weise realisiert werden. Dagegen sind in der zweiten Windung die technisch-materiellen Voraussetzungen des römischen Erfolgs und ihre Verwirklichung durch römischen labor das Thema. Nach all diesen glänzenden Gegebenheiten ist es dann nur konsequent, wenn in der dritten Windung das römische Heer massiert vorrückt, auf die Daker stößt und sie in einer gewaltigen Schlacht — im Bild

⁸⁸ Auf die Bedeutung des Begriffs labor in diesem Zusammenhang wies mich V. Pöschl hin, ebenso auf das Buch von D. Lau, *Der lateinische Begriff Labor* (1975) bes. 26 ff. 87 ff. Vgl. dazu unten S. 296.

offenbar eindeutiger als in Wirklichkeit — besiegt; wobei Frömmigkeit und Tüchtigkeit noch durch das Eingreifen Iuppiters selbst belohnt werden⁸⁹.

Die Szenenfolge ist also durchaus als zeitlich gerichteter Handlungs- und Ereignisablauf aufgebaut; selbst wenn gegenüber der tatsächlichen Chronologie Abweichungen vorhanden wären, fiel das hier nicht ins Gewicht gegenüber der in der Bilderordnung prätendierten zeitlichen Konsequenz. Und doch ist die Darstellung nicht aus rein chronistischen Absichten zu verstehen, sondern läßt, unter der Voraussetzung eines in unserem Sinne faktischen Kriegsberichts betrachtet, deutliche Inkonsistenzen und schwer verständliche Akzentuierungen erkennen, die sich nur durch eine andere Zielsetzung erklären: Aus dem zeitlich-dynamischen Geschehen sind bestimmte Aspekte in einer Weise hervorgehoben, daß daraus fast ein statisches System von ideellen Grundvorstellungen wird, die die Überlegenheit und Größe Roms ausmachen⁹⁰. Nur von daher ist es verständlich, daß diese Szenenfolge auf der Säule ziemlich stereotyp am Beginn jedes ordnungsgemäßen Feldzugs steht⁹¹, obwohl dadurch weder das Informationsbedürfnis des Betrachters befriedigt noch der 'Gang der Handlung' bereichert wird: Die Grundlagen müssen stimmen; sie werden zu Beginn jedes Feldzugs in der Realität mit stereotypen Zeremonien inszeniert, sie müssen daher auch im Bild erscheinen. Historisches Faktum und Ideologie sind hier in sehr auffälliger Weise aufeinander bezogen.

Ähnliche Phänomene ließen sich an vielen anderen Stellen der Säule aufzeigen. Dabei darf selbstverständlich nicht geaugnet werden, daß das Reliefband im ganzen wie im einzelnen ein fortlaufender detaillierter Kriegsbericht sein will, daß weite Strecken sehr viel stärker am faktischen, militärischen Geschehen orientiert sind und daß dabei auch eine große Zahl sehr individueller, einmaliger Vorgänge registriert wird. Nur ist dies alles in dem betrachteten Rahmen zu verstehen. Die Vorstellung von labor läßt sich nicht in exemplarischen und zeremoniellen Einzelszenen darstellen, sondern nur in der Bewältigung vielfacher ungewöhnlicher und z. T. auch unerwarteter Mühen⁹². Vielfalt, Detailreichtum, Individualität von Situationen und auch zeitliche Erstreckung, also realistischer Berichtsstil gehören dabei zum spezifischen Thema. Dieses hat aber seinen Platz innerhalb eines fest gegründeten statischen

⁸⁹ Cichorius a. O. Taf. 16—16. Lehmann-Hartleben a. O. Taf. 13, 14, 21—24. Zur Schlacht von Tapae zuletzt Gauer a. O. 25.

⁹⁰ Zu diesem 'statischen' Charakter der Szenenfolge, der in die gerichtete narrative Bewegung ein systematisierendes Element bringt, paßt das von Gauer a. O. 45 ff. herausgearbeitete weitere System, das nun völlig 'quer' zu der Richtungsstruktur der Spirale liegt: das der vertikalen Korrespondenzen von Szenen, die auf verschiedenen Windungen in den jeweiligen Achsen beziehungsreich übereinanderliegen. Wenn auch vielleicht nicht alle betreffenden Beobachtungen die gleiche Evidenz erreichen, so ist doch am Prinzip nicht zu zweifeln.

⁹¹ Cichorius a. O. Taf. 35—39, 74—78. Lehmann-Hartleben a. O. Taf. 24—26, 48—54; 47—49, 101—105.

⁹² Vgl. z. B. Caesar, bell. Gall. VII 24, 1: *continenti labore omnia haec superaverunt*. Tacitus, Agricola XXXIII 2: *tot expeditionibus tot proeliis seu fortitudine adversus hostes seu patientia ac labore paene adversus ipsam rerum naturam opus fuit*. Weitere Beispiele bei Lau a. O. 87 ff.

Systems von traditionellen und typisierten Leitvorstellungen, die die grundsätzliche Voraussetzung für alle konkreten einzelnen Erfolge und Leistungen bilden.

IV. AUFFASSUNG UND DARSTELLUNG VON GESCHICHTE

Die Betrachtung einzelner Denkmäler führt immer wieder zu grundsätzlichen Problemen des Verständnisses von Geschichte in der römischen Kunst. Dabei zeigt sich vielfach, daß die Ergebnisse der Interpretation in hohem Maß davon abhängig sind, welche Art von Geschichtsauffassung man für die Bildwerke voraussetzt. Besonders aufschlußreich ist in dieser Hinsicht die Kontroverse um den Traiansbogen von Benevent, dessen Bildschmuck sehr verschieden gelesen wurde, je nachdem ob man ihn unter der Voraussetzung einer Ereignisgeschichte⁹³ oder einer abstrakten Ideologie⁹⁴ oder einer zwischen diesen Polen vermittelnden Konzeption⁹⁵ betrachtete. Sucht man nach einem begründeten Urteil über diese Voraussetzungen, so wird man es möglichst nicht auf derart kontroverse Bildwerke stützen — bei denen die Gefahr besteht, daß das Verständnis schon zirkulär als Voraussetzung bei der Analyse eingesetzt wird —, sondern wird an Denkmälern ansetzen, bei denen die zugrundeliegenden Vorstellungen eindeutiger zu fassen sind. In diesem Zusammenhang bieten die Münzen mit ihrer Verbindung von Bild und Legende ein reiches und für theoretische Fragen noch wenig ausgewertetes Material.

1. Ereignis und Idee, Bild und Begriff

Zunächst stellt sich die Frage nach dem Verhältnis zwischen den wiedergegebenen historischen Vorgängen und ihrer ideellen Bedeutung: ein Problem, das sich auf den Münzen als das Verhältnis von Bild und Begriff ausprägt. Hier ist vor allem die Frage von Bedeutung, wie fest den dargestellten Vorgängen jeweils ideelle Begriffe zugeordnet sind⁹⁶.

Eine Übersicht über die Typen der semantischen Zuordnung der Beischriften zu den Bildern zeigt zunächst sehr schnell, daß die Bildtypen gewöhnlich nicht rein zur ikonischen Chiffrierung abstrakter Inhalte benutzt worden sind, sondern vielfach ein gewisses Maß an konkreter Dinglichkeit als wichtigen Aspekt beibehalten haben. Als Beispiel kann eine Reihe von Darstellungen aus dem Bereich der Religionsübung

⁹³ F. J. Hassel, *Der Traiansbogen in Benevent* (1966).

⁹⁴ K. Fittschen, *AA* 1972, 742ff.

⁹⁵ Th. Lorenz, *Leben und Regierung Trajans auf dem Bogen von Benevent* (1973); W. Gauer, *JdI* 89, 1974, 308ff.

⁹⁶ Die folgenden Ausführungen zum Verhältnis von Bild und Begriff auf römischen Münzen beschränken sich auf die Aspekte, die im Zusammenhang dieser Arbeit Bedeutung haben. Sie betreffen daher nur einen Teil des gesamten Problemkreises und geben auch im Rahmen dieses Ausschnitts nur ausgewählte Belege für die einzelnen Phänomene. Ich hoffe, an anderer Stelle eine systematischere Darstellung der 'Grammatik' der politischen Bildersprache Roms und ihrer Leistung für die Formulierung der römischen Staatsideologie vorzulegen. Wichtig in diesem Zusammenhang besonders P. G. Hamberg, *Studies in Roman Imperial Art* (1945) 15ff.



Abb. 31. Sesterz des Caligula, Rs.



Abb. 32. Sesterz des Vespasian, Rs.

dienen. Wenn die detaillierte Abbildung des augusteischen Friedensaltars von der Legende ARA PACIS begleitet wird, so ist das zunächst eine rein sachliche Bezeichnung des konkreten Bauwerks⁹⁷. Für einen Teil der Betrachter wird diese zusätzliche Information überflüssig gewesen sein, andere — vor allem solche, die die Hauptstadt nicht kannten — werden sie zum Verständnis gebraucht haben. Unerlässlich wurden solche Beischriften, z. B. FORT REDVCI, SALVTI AVG, DIVO PIO etc.⁹⁸, vor allem, je mehr solcher Altäre von ähnlichem Typus, z. T. in weniger detaillierter Ausführung, auf die Münzen gesetzt wurden. Auf dieser Stufe zielt die verbale Aussage noch ganz auf das dargestellte Gebilde. Gewiß kommen dabei zugleich allgemeinere Vorstellungen mit ins Spiel: Friedensidee, glückliche Heimkehr, Wohlergehen und Divinisierung des Kaisers; aber diese Vorstellungen werden in der Form der Bezeichnung eines gegenständlichen Objekts hervorgerufen. Eine weitere, darüber hinausgehende Stufe bedeutet es, wenn die bildlich dargestellten Gegenstände ausdrücklich als Hinweise auf bestimmte umfassendere Vorgänge eingesetzt sind, die von den Beischriften bezeichnet werden: etwa Darstellungen von Opfergeräten und Priesterattributen auf Aurei und Denaren unter Claudius, die durch die Erklärung SACERD COOPT IN OMN CONL SVPRA NVM EX S C auf die Aufnahme des jungen Nero in die großen Priesterkollegien bezogen sind⁹⁹, oder ähnliche Motive auf

⁹⁷ BMC Emp. I 271f., 360ff.

⁹⁸ Fortuna Redux: BMC Emp. IV 485, 686. — Salus: BMC Emp. V 304 †. — Divus Pius: BMC Emp. IV 395, 71ff.; 527f., 886ff. — Ferner etwa BMC Emp. IV 694, 30 (DIS CONIVGALIBVS); 694, 31f.; 695, 39 (DIS GENITALIBVS).

BMC Emp. I 176, 84ff.; 397, 242 bis; aus demselben Anlaß sind die ähnlichen Typen Anm. 103 geprägt.

⁹⁹ Hierzu ferner alle Darstellungen von Priesterattributen, deren Legenden nur auf ein religiöses Amt verweisen: vgl. oben S. 276; ferner z. B. BMC Emp. I 180, 112ff.; II 8f., 48ff.; 11, 64; 26, 144; 56,

Denaren von 197 n. Chr., die dieselbe Ehrung für Caracalla feiern, aber dabei durch die Worte *DESTINATO IMPERAT* schon auf den Entschluß verweisen, ihn zum *Mitkaiser* zu erheben¹⁰⁰; vergleichbar Darstellungen eines Altars, die auf verschiedenen Prägungen des 3. Jahrhunderts durch die Legende *CONSECRATIO* auf die Divinisierung früherer Herrscher oder verstorbener Mitglieder des regierenden Kaiserhauses gedeutet werden¹⁰¹; oder 'ein Tempel auf Denaren und Sesterzen des Antoninus Pius, der durch die Beischrift *DEDICATIO AEDIS* auf den Gründungsakt des Tempels für Faustina weist¹⁰². Hier ist der Abstand des verbalen Begriffs zum Bild schon größer geworden. Dies ist noch stärker ausgeprägt auf einer letzten Stufe, auf der die Gegenstände durch abstrakte Begriffe erläutert werden: Ein Tempel, ein Altar und vor allem Opfergeräte und Priesterattribute können als Zeichen der *PIETAS AVG* eingesetzt werden (Abb. 20)¹⁰³; dabei ist es aber bezeichnend für die lockere und vielfältige Art der Assoziationsmöglichkeiten, daß auf einem Aureus unter Antoninus Pius der Tempel der Faustina auch einmal zur Demonstration der *AETERNITAS* dienen kann¹⁰⁴.

Dieselbe Vielfalt der semantischen Bezüge findet sich auch in Opferszenen. Eine stark am Vorgang orientierte, dabei aber zusätzliche Information wird Opfern mit Beischriften wie *PRO VALETVDINE CAESARIS* oder *DIVO AVG* gegeben (Abb. 31)¹⁰⁵; verwandt sind Erklärungen wie *COS XIII LVD(os) SAEC(ulares) FEC(it)* bei Domitian und ähnlich bei Septimius Severus¹⁰⁶ oder die große Zahl der vota-Legenden bei den Opfern kaiserlicher Regierungsjubiläen (Abb. 33)¹⁰⁷. Auch hier klingen in den verbalen Aussagen zugleich allgemeinere Vorstellungen an: Aspekte des Kaiserkults, die komplexe Bedeutung der Jubiläums- und Saecularfeiern — aber

326f.; 60, 1ff.; 249, 1.

¹⁰⁰ BMC Emp. V 52, 193ff.

¹⁰¹ RIC IV 3, 130ff., 78. 80. 82 etc. bis 98; RIC V 1, 69, 9; 118f., 24ff.; 128, 1; 160, 337; 233f., 257. 259ff.; 240, 15; 243, 41.

¹⁰² BMC Emp. IV 45, 306; 50 note †; 66, 479; 232 *; 515, 834. Vgl. BMC Emp. IV 79f., 549ff. (und öfter): Legende *TEMPLVM DIV AVG REST*.

¹⁰³ Tempel (der Diva Faustina): BMC Emp. IV 47, 319ff.; 234, 1454ff. (umgekehrt BMC Emp. IV 489, 711: Pietas mit Legende *CONSECRATIO*). — Altar: BMC Emp. IV 229, 1417; 236, 1464ff.; RIC V 1, 217, 83. — Opfergeräte und Priesterattribute: BMC Emp. IV 42, 276ff.; 226, 1405f.; 228, 1411ff.; 479, 647; 644, 1526; 645, 1533; BMC Emp. V 511 †; 571, 266f.; 614, 452; BMC Emp. VI 232, 118ff.; 239f., 201ff.; 256, 62ff.; RIC IV 3, 95, 215; 139, 143; 140, 152; 142, 168; 144, 179; 149, 212; RIC V 1, 116, 4 (und weiterhin oft unter Gallien); 247, 86; Th. Klauser, *JbAChr* 2, 1959, 121.

¹⁰⁴ BMC Emp. IV 57, 383. Für den Denar der Lucilla mit einem Altar und der Legende *CONCORDIA* (BMC Emp. IV 427 *) fehlt leider die Bestätigung.

¹⁰⁵ *Pro valetudine Caesaris*: BMC Emp. I 19 †. — *Divo Aug*: BMC Emp. I 153, 41ff.; 156 †; 157, 69. Dazu I. Scott Ryberg, *Rites of the State Religion in Roman Art*, *MemAmAc* 22, 1955, 94. Vgl. das Opfer des Septimius Severus an die bildlich dargestellte *Fortuna* mit der Legende *FORTVNA REDVX*: BMC Emp. V 239, 431 (weitere Beispiele bei Scott Ryberg a. O. Taf. 65).

¹⁰⁶ BMC Emp. II 390, 411; 393, 425; 395f., 430ff.; 396f., 434ff.; BMC Emp. V 341 *; 343, 845. Vgl. die Opferszenen mit der Legende *SACRA SAECVLARIA*: BMC Emp. V 222 †; 325, 810; 327, 813 etc.; dazu Scott Ryberg a. O. 177.

¹⁰⁷ Vgl. dazu H. Mattingly, *Proceedings of the British Academy* 36, 1950, 155ff.; ebenda 37, 1951, 219ff.; Scott Ryberg a. O. 131ff.; T. Hölscher, *Victoria Romana* (1967) 115ff.

sie bleiben impliziert in der sachlichen Bezeichnung des konkreten Vorgangs. In anderen Fällen jedoch wird die abstrakte Bedeutung explizit benannt und auf den konkreten Opfervorgang bezogen. Zumeist wird dabei die Pietas des Kaisers hervorgehoben (Abb. 19)¹⁰⁸. Aber bezeichnenderweise können auch hier daneben ganz



Abb. 33. Bronzemedaille des Antoninus Pius, Rs.

andere Vorstellungen genannt werden, etwa die *CONCORDIA AVGVSTORVM* zwischen Caracalla und Geta (Abb. 34)¹⁰⁹ oder die *VICTORIA AVG* des Vespasian (Abb. 32)¹¹⁰. Vergleichbar ideelle Konnotationen liegen vor, wenn etwa Septimius Severus beim Opfer als *RESTITVTOR VRBIS*¹¹¹ und mit priesterlicher *velatio capitis* als *FVNDATOR PACIS* bezeichnet wird¹¹².

Ähnlich liegen die Dinge bei anderen Szenentypen. Beim *Adventus* steht vielfach die Vorstellung der *felicitas* im Vordergrund. *ADVENTVI AVG FELICISSIMO* heißt es auf severischen Münzen¹¹³; entsprechend geleitet auf dem aureischen

¹⁰⁸ BMC Emp. V 79, 311; 97, 387f.; RIC V 1, 60, 284f.; 186, 618; 280, 138. Vgl. 145, 171f. mit Legende *CONSERVAT PIETAT* und 227, 188 mit Legende *RESTIT [PIETAT]IS*. Vgl. Klauser a. O. 120f.

¹⁰⁹ BMC Emp. V 339, 839.

¹¹⁰ BMC Emp. II 124, 576 (mit eingefügter *Victoria!*).

¹¹¹ z. B. BMC Emp. V 193f., 200ff.; 222, 362; 287, 671; vgl. Index S. 63. Dazu RIC V 1, 199, 83: *RESTITVTOR ORBIS*.

¹¹² z. B. BMC Emp. V 192, 189ff.; 217f., 330ff.; 382, 143; vgl. Index S. 46. Dazu RIC V 1, 265, 4: *PACATOR ORBIS*.

¹¹³ BMC Emp. V 45f., 150ff.; 147, 595ff.; 149, 607; T. Hölscher, *Victoria Romana* (1967) 58.

Adventus-Relief am Konstantinsbogen (Abb. 52)¹¹⁴ und auf einem traianischen Silbermedaillon Felicitas den Kaiser in die Stadt¹¹⁵. Andererseits kann aber auf den genannten und anderen severischen Münzen mehrfach auch Virtus den Kaiser in die Stadt führen, und damit bekommt die Szene einen zusätzlichen Aspekt¹¹⁶. Dieser Facettenreichtum findet sich sogar bei einem Typus wie der *dextrarum iunctio*, die von vornherein stärker den Zweck der Demonstration von Bedeutung gehabt hatte



Abb. 34. Sesterz des Geta, Rs.

als Vorgänge, die aus echten Aktionen (*Profectio*, Kampf, *Adventus*, Opfer, *Adlocutio* etc.) entsprungen sind¹¹⁷. Gewöhnlich wird die Geste, ausgeführt von Mitgliedern des Kaiserhauses, als Ausdruck der *concordia* eingesetzt¹¹⁸ — wobei sie bei

¹¹⁴ I. Scott Ryberg, *Panel Reliefs of Marcus Aurelius* (1967) Taf. 23, 19.

¹¹⁵ F. Gnechi, *I medaglioni Romani* (1912) I 44, 1; II 3, 1; BMC Emp. III 68, 257. Vgl. dazu den Antoninian des Carausius RIC V 2, 526, 733.

¹¹⁶ BMC Emp. V 45, 150; 213, 304ff.; 406, 230; G. Koeppl, BJB 169, 1969, 182 Anm. 223. Umgekehrt kann der Triumph, eine eindeutige Demonstration von *virtus* (oben Anm. 64), bei Valerian und Gallien auch von der Legende *FELICIT AVGSTORVM* begleitet werden: RIC V 1, 50, 156. — Wieder etwas anders steht es mit der *Adlocutio*: Unter Commodus und Philippus Arabs wird ihr Sinn mit 'Fides exercitus' umschrieben (oben S. 294). Wenn dagegen auf Sesterzen des Marc Aurel bei einer *Adlocutio* der kleine Commodus neben dem Kaiser auf dem Podest erscheint (BMC Emp. IV 624, 1425f. Einleitung S. CXXXVIII), so geht es offenbar darum, daß der Prinz dem Heer als Nachfolger vorgestellt wird, und entsprechend wird der Sinn der Szene als *[P]ROVID[ENTIA] AVG* formuliert. Bei der *Adlocutio* wird die Bedeutung natürlich weniger durch das äußere Geschehen der Ansprache als durch ihren — je verschiedenen — Inhalt bestimmt. K. Fittschen, AA 1972, 742ff., der die ideellen Aspekte der Szenen gegenüber dem konkreten Geschehen stärker verabsolutiert, hat im Rahmen seiner Konzeption diese Vielseitigkeit der ideologischen Bedeutung deutlich gesehen.

¹¹⁷ Allgemein zur *dextrarum iunctio*: P. G. Hamberg, *Studies in Roman Imperial Art* (1945) 18ff.; L. Reekmans, BInstHistBelgRom 31, 1958, 23ff.

¹¹⁸ BMC Emp. IV 44, 298ff.; 65, 466; 103 *; 198f., 1236ff.; 229, 1416; 230 * (Antoninus Pius und

Caracalla und Plautilla als *CONCORDIA FELIX* und *CONCORDIA AETERNA* noch zusätzliche Nuancen erhält¹¹⁹. Diese Bedeutung der *concordia* ist sicher auch mitgemeint, wenn dieselbe Verbindung zwischen Traian und Hadrian durch die Beischrift *ADOPTIO* auf einen juristischen und politischen Vorgang bezogen wird¹²⁰. Auf Sesterzen des Titus mit dem vereinigten Brüderpaar dagegen ist die Szene mit *PIETAS AVGVST* umschrieben¹²¹, ähnlich auf severischen Prägungen mit Caracalla, Geta und Iulia Domna¹²²; bei Caracalla und Plautilla wird als Konsequenz der Verbindung mit den Worten *PROPAGO IMPERI* zugleich an die Fortdauer der Dynastie und des Reiches gedacht¹²³. Hinzu kommen Verbindungen des Kaisers mit anderen Gestalten: Wenn Traian einem Soldaten die Hand reicht, so kann dabei an *FIDES EXERCIT(us)* erinnert werden¹²⁴; und sowohl der Handschlag zwischen Vitellius und Roma wie zwischen Nerva und Mars wird mit der Legende *PAX AVGVSTI* verbunden¹²⁵. Ein noch weiteres Bedeutungsspektrum wird auf Münzen ausgebreitet, die nur das isolierte Symbol der verschränkten Hände zeigen. Neben der Vorstellung von *concordia* (Abb. 35) tauchen hier *fides* (Abb. 36) und *pax* (Abb. 37) auf¹²⁶; unter Balbinus und Pupienus werden außerdem *PIETAS MVTVA AVGG* (Abb. 38), *AMOR MVTVVS AVGG* (Abb. 39) und *CARITAS MVTVA AVGG* beschworen¹²⁷. Die Geste hat also durchaus ein klares Bedeutungszentrum; aber sie geht nicht in einem einzigen verbalen Begriff auf, sondern besitzt eine gewisse Variationsbreite, bewahrt noch etwas vom Charakter der Demonstration einer ursprünglichen Zusammengehörigkeit, die allen begrifflichen Differenzierungen voraus-

Faustina); 386, 7ff.; 390 *; 391, 31f. etc. (Marc Aurel und Lucius Verus); BMC Emp. V 214, 312; 245, 451 A etc. (Caracalla und Geta). Vgl. BMC Emp. II 60, 4ff.; 69 *; 74, 369; 78 †; 85, 414ff.: zwei Soldaten, *CONSENSVS EXERCITVS*.

¹¹⁹ BMC Emp. V 206f., 271ff.; 233, 390; 235, 400ff. Häufig auch bei Elagabal. Die Beispiele machen deutlich, daß die Charakterisierung durch ein Adjektiv eine weitere Möglichkeit zur vielschichtigen Nuancierung dieser Vorstellungen bildet.

¹²⁰ BMC Emp. III 237, 5ff.; 243 §; 372, 1021. Mit einem Vorgang, *vota publica*, verbunden auch auf BMC Emp. IV 48f., 326; 51 †; 87, 611f.; 289, 1786f.

¹²¹ BMC Emp. II 258, 177.

¹²² BMC Emp. V 310 *; 313, 793. Vgl. BMC Emp. IV 732, 237; 814, 607f.; 822, 634 A (*Commodus und Genius Senatus, Legende PIETATI SENATVS*).

¹²³ BMC Emp. V 234 *; 235f., 405ff.; 322 †.

¹²⁴ BMC Emp. III 154, 742 A. Vgl. RIC V 1, 77, 108.

¹²⁵ BMC Emp. I 381, 67; BMC Emp. III 9 * (sonst Kaiser und Roma, z. T. auch andere Götter, im Handschlag vor allem auf *Adventus*-Prägungen: Hölscher a. O. 55; Koeppl a. O. 183f.). Weitere Assoziationen: BMC Emp. IV 755, 355ff.; 758, 372; 843, 718ff. (*Commodus und Africa, Legende PROVIDENTIAE AVG*); BMC Emp. IV 752, 337f.; 833 †; BMC Emp. V 181, 145 Af.; 290, 685ff. (*Commodus bzw. Geta mit Felicitas im Handschlag, Legende FELIC PERPETVAE AVG bzw. FELICITAS TEMPOR*).

¹²⁶ *Concordia*: oben S. 278. BMC Emp. III 1f., 4ff.; 4f., 25ff.; 7f., 53ff. etc.; BMC Emp. IV 638, 1495ff.; 695, 37f. — *Fides*: BMC Emp. I 305, 61 (*Rs. Concordia*); 308 (c); 316, 53; 368, 2; 386, 86f.; 389, 103f.; 391 †; BMC Emp. II 5 §; 16, 86; 21 †; 100, 480; 102f., 490ff. etc.; BMC Emp. V 68, 283f. — *Pax*: BMC Emp. I 289f., 3ff.; 290 note *; 297, 27; 302 note ||; 304 note ||.

¹²⁷ BMC Emp. VI 256ff., 67ff.

Abb. 35. Aureus des Nerva,
Rs.Abb. 36. Aureus des Vitellius,
Rs.Abb. 37. Anonymer Denar von
68 n. Chr., Rs.Abb. 38. Antoninian des Pupienus,
Rs.Abb. 39. Antoninian des Balbinus,
Rs.

liegt¹²⁸. Und über dieses Bedeutungsspektrum hinaus kann die Geste sich leicht mit weiteren ideellen Vorstellungen assoziieren, deren Bedeutung ganz anders ist, die jedoch in einem kausalen Zusammenhang mit der von der Geste bezeichneten Verbundenheit gesehen werden.

Die Phänomene entsprechen sich offenbar: auf der einen Seite der ausgeprägte Sinn für die Dinglichkeit und Realität der dargestellten Gegenstände und Szenen — auf der anderen Seite, da die Bildmotive nicht völlig chiffrenhaft in einzelnen abstrakten Begriffen aufgehen, vielfach ein gewisser Spielraum der ideellen Interpretierbarkeit und ein relativ weiter Konnotationshorizont.

Entsprechend sind auch umgekehrt die Begriffe nicht einseitig auf einzelne Szenentypen festgelegt. So kann etwa *virtus* durch Kampf, durch die *Profectio* oder auch durch die *Jagd* exemplifiziert werden. Visuelles Bild und verbaler Begriff stehen

¹²⁸ Diese Ursprünglichkeit der Geste wird daran deutlich, daß sie sowohl bei der Hochzeit als auch zu verschiedenen Gelegenheiten im öffentlichen Leben eine Rolle spielte: RE VIII 2132 s. v. Hochzeit (Heckenbach); RE VI 2282ff. s. v. *fides* (Otto). — Vergleichbar etwa das Füllhorn, das eine so ursprüngliche Fülle ganz dinglich demonstriert, daß es nicht nur Figuren der *Fortuna* und *Felicitas*, sondern außerordentlich vielen anderen Göttern und Idealgestalten beigegeben werden kann.

also vielfach in einem Verhältnis reziproker Ausdeutung zueinander. Es sind zwei 'Zeichensysteme', deren einzelne Elemente nicht systematisch zur Deckung gebracht sind, sondern jeweils eine gewisse Eigenständigkeit ihrer strukturellen Eigenart bewahren¹²⁹.

Diese Beobachtungen werden noch bestätigt durch entsprechende Phänomene bei der Darstellung von Staatsgöttern und vor allem von politischen Personifikationen. Hier finden sich neben den vielen Fällen, in denen Bild und Legende identisch sind, auch häufig solche, in denen sie zueinander in einem erklärenden, ergänzenden oder gar komplementären Verhältnis stehen. Die schrittweise Entfernung von der rein identifizierenden Funktion der Beischrift wird etwa deutlich, wenn Minerva zunächst in bestimmten Aspekten als MINERVA VICTRIX oder MINERVA PACIFERA erklärt¹³⁰, dann aber auch ihr Bild einfach von der Beischrift VIRTVS AVG¹³¹ bzw. SECVRITAS PERPETVA begleitet wird¹³². Ähnlich der Kriegsgott, der häufig als MARS VICTOR bezeichnet wird¹³³, dann aber auch einfach als Repräsentant der VIRTVS AVGG erscheinen kann¹³⁴.

Noch gedanklicher sind die Verbindungen vielfach bei den Personifikationen politischer Leitbegriffe. Wenn etwa auf Münzen des Vespasian zur Darstellung der Siegesgöttin die Deutung PACI AVGVSTAE gegeben wird, so stehen Bild und Begriff deutlich in einem komplementären Verhältnis zueinander (Abb. 40)¹³⁵. In ähnlicher Weise kann die Legende AETERNITAS zu den Figuren der Pietas oder der Fortuna treten¹³⁶. Aufschlußreich ist besonders der Fall der Providentia: Eine Gestalt mit den traditionellen Attributen dieser Personifikation, Szepter und Globus, wird auf Münzen des Antoninus Pius durch die Beischrift als Garantie der AETERNITAS bezeichnet¹³⁷ — dieselbe Figur kann aber ebenso mit dem Vorstellungsbereich

¹²⁹ Zur Begründung, warum die beiden 'Zeichensysteme' grundsätzlich nur schwer zur Deckung zu bringen sind, ist die Unterscheidung zwischen analogen (z. B. visuellen) und digitalen (z. B. sprachlichen) codes hilfreich. Vgl. dazu P. Watzlawick—J. H. Beavin—D. D. Jackson, *Menschliche Kommunikation*⁴ (1974) 61 ff. (Hinweis L. Giuliani); U. Eco, *Einführung in die Semiotik* (1972) 220 ff. Darüber an anderer Stelle (s. o. Anm. 18).

¹³⁰ Minerva Victrix: BMC Emp. IV 736, 257 f.; 738, 267 f.; 816 note *; 820, 628 f. und weiterhin oft. — Minerva Pacifera: BMC Emp. V 37, 95 ff.; 64, 265 B; 133, 535 ff. und öfter.

¹³¹ RIC V 1, 230, 225.

¹³² BMC Emp. V 50, 181 f.; 115, 459 ff.; 150, 609 f.; 151, 614 A. Die ebenda Einleitung S. XCIV gegebene Erklärung ist kaum richtig, da der friedliche Aspekt der Minerva schon lange vorher (vgl. unten Anm. 144) durch das Attribut des Zweiges betont worden ist.

¹³³ BMC Emp. I 358 †; 376, 52 f.; BMC Emp. II 118 f., 550 ff.; 149, 657; 186, 769 f. etc.; BMC Emp. III 102 *; BMC Emp. IV 626 †; 634 f., 1478 ff. und später oft.

¹³⁴ RIC IV 3, 96, 223; 102, 263; RIC V 1, 72, 56 f.; 76, 102 ff.; 83, 184 ff. etc. Vgl. auch Hercules mit Legende VIRTVTI AVG: RIC IV 3, 25, 95; 26, 108; 27, 120 und weiterhin oft.

¹³⁵ BMC Emp. II 89, 431 f.; 90, 435 f.; 92 †; 93, 446; 96, 457 ff.; 98, 468; 99, 473; 100, 479. Vgl. BMC Emp. I 297 f., 31 ff. (Victoria auf Globus, Legende: SALVS GENERIS HVMANI).

¹³⁶ Pietas: BMC Emp. IV 249, 1558. — Fortuna: BMC Emp. IV 43, 285. — Die Deutung der Flügelfigur auf BMC Emp. IV 652, 1567 (Legende AETERNITAS) als Victoria scheint mir problematisch.

¹³⁷ BMC Emp. IV 43 f., 286 ff.; 50 †; 154, 1024 f.; 229 f., 1418 ff.; 240 *; 249, 1459 f. Der traditionelle Providentia-Typus etwa BMC Emp. III 114, 582 ff.; 222, 1041 f.



Abb. 40. Denar des Vespasian, Rs.



Abb. 41. 'Triumphal-As' des M. Maecilius Tullus, Vs.

Abb. 42. Aureus der Didia Clara, Rs.

der CONCORDIA AVG verbunden erscheinen¹³⁸. Dabei ist im ersten Fall die bildlich dargestellte Providentia die spezifische Voraussetzung für die allgemeinere Konsequenz der verbal benannten aeternitas, während im zweiten Fall die Figur der Providentia eher umgekehrt die Folge des engeren Begriffs der concordia darstellt. Grundsätzlich also stehen Bild und Begriff gleichgewichtig in einer wechselseitigen semantischen Beziehung nebeneinander¹³⁹.

Diese Fälle lassen sich schließlich ergänzen durch eine große Zahl von Darstellungen, in denen solche Figuren komplementäre Attribute erhalten¹⁴⁰. So können etwa Friedensgestalten wie Pax, Securitas, *Hilaritas* (Abb. 42) oder Aequitas den Palmzweig der Victoria bekommen, um die militärischen Voraussetzungen solcher Idealzustände zu demonstrieren¹⁴¹; umgekehrt können Victoria (Abb. 41)¹⁴² und Fides

¹³⁸ RIC IV 3, 34, 179 (mit note).

¹³⁹ Aufschlußreich die Münzserie des Commodus von 192 n. Chr., in der eine Libertas von der Legende LIB AVGVSTI und eine Liberalitas von der Legende LIB AVGVSTI VIII(I) begleitet wird: BMC Emp. IV 747, 307ff. 311ff. Die Ordnungszahl allein ist als Unterscheidungsmerkmal offensichtlich nicht sehr gewichtig: Das Verständnis war also im wesentlichen durch die Bildtypen bzw. die Attribute gesichert, die Legende trat redundant dazu. Es ist jedoch andererseits sicher nicht richtig, die Legenden pauschal als sekundäre Bilderklärungen zu betrachten.

¹⁴⁰ Zum Phänomen vgl. auch K. Fittschen, AA 1972, 756ff., der Anm. 56 treffend vom »synthetischen« Charakter der römischen Personifikationen spricht (s. dazu die Einschränkung unten Anm. 156).

¹⁴¹ Pax: RIC V 1, 75, 88. Vgl. BMC Emp. III 61f., 212ff.; 170, 800ff. (Pax setzt Fuß auf Daker). — Securitas: BMC Emp. V 426, 33ff.; 427 *; 475 * und †. — Hilaritas: BMC Emp. III 446ff., 1370ff. 1375ff. Danach ständiges Attribut. — Aequitas: BMC Emp. II 130, 603; 209 *. Vgl. Liberalitas mit Vexillum: BMC Emp. IV 82f., 574ff.; 308, 1863f.

Militum(?)¹⁴³ ein Füllhorn als Zeichen der glücklichen Folgen gefestigter Herrschaft tragen; ebenso wie Mars Pacator oder Pacifer, Minerva Pacifera und sogar Hercules, weiter Virtus und Victoria den Zweig der Pax erhalten können¹⁴⁴. Hier werden also zwei polare Vorstellungsbereiche, Sieg und Frieden, in sehr vielfältiger Weise komplementär aufeinander bezogen. Doch auch mit solchen polaren Beziehungen ist der Reichtum an Verbindungen noch nicht erschöpft: Viele dieser Gestalten haben Verweismöglichkeiten in eine große Zahl von Richtungen. So kann etwa Concordia¹⁴⁵ durch Feldzeichen, Globus oder eine kleine Victoria in der Hand auf die einträchtige militärische Sicherung der Weltherrschaft (Abb. 43)¹⁴⁶, aber auch durch einen Zweig auf den damit begründeten Frieden hinweisen (Abb. 44)¹⁴⁷, sie kann durch Ausführung eines Opfers an die Eintracht in gemeinsamer pietas¹⁴⁸ und durch eine Waage an das Ideal der aequitas erinnern¹⁴⁹, sie kann durch caduceus und Ähren mit felicitas¹⁵⁰, durch Ruder und Globus mit fortuna¹⁵¹, durch ein Füllhorn mit allgemeinen Glücksvorstellungen (Abb. 46)¹⁵² und schließlich durch eine Blume oder eine attributive Spes-Figur mit guten Zukunftshoffnungen verbunden sein (Abb. 45)¹⁵³. Entsprechend sind auch zu dem isolierten Verbundenheits-Symbol der dextrarum iunctio Attribute hinzugefügt worden, die die Bedeutung stark erweitern: Durch Feldzeichen können die verschränkten Hände mit militärischer virtus (Abb. 35)¹⁵⁴, durch caduceus und Füllhörner mit felicitas (Abb. 9)¹⁵⁵, durch Ähren und Mohn mit

¹⁴² BMC Emp. I 41 *; 42f., 217ff.; 43, 224f.; BMC Emp. II 272, 235.

¹⁴³ BMC Emp. IV 748f., 316ff. (?).

¹⁴⁴ Mars Pacator (o. ä.): BMC Emp. IV 736, 256; 738, 265f.; 819f., 625ff.; 823, 636; 824 †; BMC Emp. V 31 *; 34, 82f.; 60, 250f. und weiterhin oft. — Minerva Pacifera: BMC Emp. IV 418, 245ff.; 485, 689f.; 486, 694 und weiterhin oft; vgl. auch oben Anm. 130. — Hercules: BMC Emp. V 436f., 35ff.; 438, 48f.; 440 *. 58; 448, 93. — Virtus: RIC IV 3, 19, 39; 20, 44; 21, 56; 22, 60; 23, 71; 24, 79 etc. — Victoria: BMC Emp. I 61, 342f.; 73, 424; BMC Emp. II 331, 156. — Daneben viele andere Gestalten, die zum Friedenszustand gehören, wie Fortuna, Felicitas etc. (s. die Indices zu BMC Emp. und RIC).

¹⁴⁵ Auf die ikonographische Variationsbreite der Concordia werde ich in dem betreffenden Artikel des LIMC ausführlicher eingehen.

¹⁴⁶ BMC Emp. I 308 (b); BMC Emp. III 414, 1182ff.; 551 *; BMC Emp. IV 198, 1232ff.; 213, 1332; 218, 1361; 618, 1394; 717, 159; 724, 195f.; BMC Emp. V 11, 1ff.; 15, 20ff. Vgl. BMC Emp. I 293 †.

¹⁴⁷ BMC Emp. I 305f., 61ff.; 308 (a); 317f., 55ff.; 337, 164f.; 347f., 216ff.; 352, 239f.; 375, 48; 384 †.

¹⁴⁸ BMC Emp. I 380, 65; 382, 72; 383; BMC Emp. II 127, 588f.; BMC Emp. III 32, 4ff. etc.; BMC Emp. V 558, 184ff.; 585, 335f.; 609f., 432ff. 435ff.

¹⁴⁹ RIC IV 3, 78, 83.

¹⁵⁰ BMC Emp. I 304 †; 308 (b); 309, 1f. Vgl. dazu die Bezeichnung Concordia Felix, oben Anm. 119.

¹⁵¹ RIC V 1, 172, 472.

¹⁵² BMC Emp. I 209, 61ff.; 305f., 61ff.; 308 (a); 309, 1f.; 337, 164f.; 347f., 216ff. und weiterhin oft.

¹⁵³ BMC Emp. III 237f., 9f.; 239, 17ff. etc.; BMC Emp. IV 8f., 38ff.; 163, 1080f.; 164f., 1086ff.; 376, 2167; 378, 2175f.; 385f., 1ff.; 389f., 25ff. und weiterhin oft.

¹⁵⁴ BMC Emp. I 308 (c); BMC Emp. II 47f., 267ff.; 75 †; 184, 756; 197 *; 238, 85; BMC Emp. III 2, 7ff.; 4f., 27ff.; 7f., 54f., etc. Vgl. mit Palmzweig: BMC Emp. II 114 *.

¹⁵⁵ Crawford 450/2. 451/1. 494/41. 529/4; BMC Emp. I 40, 204; 289, 3ff.; 290 note *; 297, 27; 302 note †; 304 note † (jeweils Legende PAX!). Vgl. folgende Anm.

Abb. 44. Sesterz des Galba, Rs.



Abb. 43. Aureus des Didius Iulianus, Rs.



Abb. 45. Sesterz der Faustina Minor, Rs.



Abb. 46. Aureus der Plautilla, Rs.



abundantia oder ähnlichen Vorstellungen verbunden werden¹⁵⁶. Dabei kann kein Zweifel sein, daß die Attribute in der Regel sehr bewußt eingesetzt wurden: So erscheint etwa das Bild des Mars mit dem Friedenszweig in der Hand nur mit Legenden

¹⁵⁶ BMC Emp. I 290, 6; BMC Emp. II 16, 86; 17 $\frac{1}{4}$; 21 $\frac{1}{4}$; 100, 480; 102, 490f.; 103, 491; BMC Emp. III 551, 1948.

Auf eine aus der Eigenart dieser Bildersprache resultierende charakteristische Schwierigkeit des Verständnisses kann hier nur kurz hingewiesen werden. Wenn etwa auf severischen Münzen eine Gestalt mit Palmzweig mit FORTVN(ae) REDVC(i) erklärt wird (BMC Emp. V 92f., 357ff. und öfter), so kann es sich um eine Fortuna mit komplementärem Attribut handeln; da aber in derselben

verbunden, die ihn als Mars Pacator bzw. Pacifer bezeichnen, während zu Bezeichnungen wie Mars Victor, Mars Propugnator, Mars Ultor und sogar Mars Pater Bilder treten, in denen der Gott mit rein kriegerischer Ausrüstung erscheint¹⁵⁷.

Alle solche Verbindungen sind leicht verständlich und bedürfen — so sehr sie sich politischer oder philosophischer Deutung öffnen — in diesem Zusammenhang keiner ausführlichen Erklärung. Sie zeigen, aufs ganze gesehen, die große konnotative Offenheit und Flexibilität dieser Bildersprache, die sich bei aller Tendenz zu gedanklicher Abstraktheit immer wieder einer scharfen hypotaktischen Systematisierung entzieht. Die Verweismöglichkeiten der Vorstellungen und Bildtypen untereinander sind außerordentlich vielfältig; das System gewinnt seine Schlüssigkeit zu einem guten Teil aus dieser fast ausnahmslosen Kombinierbarkeit seiner einzelnen Positionen.

Von daher wird man sich hüten, die Bildprogramme kaiserlicher Repräsentationskunst auf Systeme von eindimensionalen politischen Schlagworten zu reduzieren, die Denkmäler gewissermaßen zu Trägern von Spruchbändern zu machen. Es kann gewiß kein Zweifel sein, daß bei bestimmten Szenen und Figuren jeweils bestimmte ideelle Vorstellungen im Vordergrund stehen: beim Opfer pietas, bei der Profectio virtus etc.; in vielen Fällen wird daraus eine fast exklusive Verbindung, etwa beim congiarium mit der Tugend der liberalitas¹⁵⁸. Aber es handelt sich dabei nicht um eine reine bildliche Chiffrierung isolierter abstrakter Begriffe, sondern die Szenen bewahren in der Regel eine konkrete Qualität, die ihnen in vielen Fällen einen relativ weiten Bedeutungsrahmen sichert. In diesem Sinn sind die oben durchgeführten Analysen einzelner kaiserzeitlicher Denkmäler zu erweitern¹⁵⁹.

Serie auch eine Frau mit Zweig (93 * und †), eine andere beim Opfer (93, 363) und eine weitere mit Ähren und Mohn auf einem Thron (93, 364) durch dieselbe Legende erläutert werden, wird man eher an Hilaritas (bzw. Pax, Pietas, Ceres) mit komplementärer Legende denken. Grundsätzlich ist diese Alternative zwischen 'a mit komplementärem Attribut von b' und 'b mit komplementärer Legende a' nicht immer mit Sicherheit zu lösen, sie stellt sich auch bei einigen der oben genannten Darstellungen. Dennoch wäre es wohl kaum richtig, deswegen auf Benennungen mit einem bestimmten Namen ganz zu verzichten; in diesem Punkt scheint mir K. Fittschen, AA 1972, 756ff. zu weit zu gehen. Es ist dabei zu bedenken, daß auf den Münzen der überwiegende Teil der Personifikationen durch ihre Attribute eindeutig bestimmt ist, daß die Gestalten also noch ein gewisses Maß an 'personaler' Typik bewahrt haben; weiterhin, daß es dieselben Gestalten waren, die als definite Mächte kultisch verehrt und auf ihren Altären und Statuenbasen inschriftlich benannt wurden. Für den hier besprochenen Zusammenhang ist das freilich ein sekundäres Problem; es kommt zunächst nur auf die Kombinierbarkeit 'a—b' an, die in jedem Fall evident ist.

¹⁵⁷ Mars Pacator oder Pacifer: oben Anm. 144. Ähnlich bei Minerva, die in ihrem Aspekt als Pacifera (oben Anm. 130) ebenfalls immer mit Zweig erscheint (oben Anm. 144). Mars Victor seit langer Zeit vielfach (aber nicht ausschließlich) mit kleiner Victoria dargestellt: BMC Emp. I 376, 52f.; BMC Emp. II 119, 551f.; 149, 657; 186, 770; 197 †. Ebenso Minerva Victrix, s. die Beispiele oben Anm. 130.

¹⁵⁸ Dazu unten S. 310f.

¹⁵⁹ Dies ist im einzelnen Fall gar nicht stringent durchzuführen, da die mitgemeinten Bedeutungen meist nicht explizit formuliert worden sind. Im Grund gehört dies zum Charakter des Systems und macht seine Leistungsfähigkeit aus: Es war so dicht und für jeden verfügbar, daß sich der Rahmen des Assoziierbaren in weitem Umfang von selbst eingestellt haben muß.

Ebenso wichtig freilich wie die Erkenntnis der semantischen Flexibilität von Szenen und Figuren ist es, sich über die Grenzen dieser Variationsmöglichkeiten klar zu werden. Dabei zeigt sich deutlich, daß die Verweise und Verbindungen doch durchweg innerhalb eines begrenzten Rahmens von Begriffen und Bildmotiven bleiben. Virtus kann über Siege zu felicitas führen, felicitas auf concordia gründen, concordia mit pietas und pietas wieder mit virtus und victoria verknüpft werden — es ist ein sehr komplexes Konglomerat, das viele Kombinationsmöglichkeiten zuläßt, das aber im ganzen doch ein relativ geschlossenes und überschaubares Gebäude bildet. Diese Überschaubarkeit in Verbindung mit der außerordentlich dichten Folge, in der die Elemente dieses Systems von politischen Ideen immer wieder mit dem weitgehend gleichen Vorrat an bildlichen und sprachlichen Formeln proklamiert wurden, sichern das Maß an Verständlichkeit bei einem möglichst breiten Publikum, das nötig war, wenn diese Proklamationen ihren Zweck erfüllen sollten.

2. Einmaligkeit und Typisierung

Mit dem Verhältnis von Bild und Begriff hängt das weitere Problem zusammen: wie weit die historischen Szenen präzise fixierbare Ereignisse und wie weit sie mehr generelle Leistungen wiedergeben. Die Frage ist in letzter Zeit vielfach diskutiert worden, freilich mehr als Voraussetzung für Einzelinterpretationen als in ihrer grundsätzlichen Problematik.

Wenn die Münzbilder erkennen lassen, daß die dargestellten Gegenstände, Figuren und Szenen ihren konkreten Charakter z. T. deutlich bewahrt haben und daß sie deshalb, sofern ideell ausgedeutet, gewöhnlich nicht völlig in der Chiffrierung eines einzigen fixierten Begriffs aufgehen, so widerspricht das zunächst, die Phänomene ausschließlich auf einer abstrakten Ebene — deren Bedeutung natürlich nicht in Frage steht — zu verstehen. Freilich ist damit nichts darüber gesagt, wie weit hier die Figuren und Vorgänge, sofern auf der konkreten Ebene betrachtet, individuell oder generell gemeint sind.

Einen Hinweis dazu hat bereits das Becherpaar von Boscoreale gegeben (Abb. 14—17)¹⁶⁰. Hier sind einerseits mit dem Triumphzug des Tiberius und anscheinend auch mit seinem Auszugsoffer Szenen dargestellt, deren historische Fixierung zwar strittig sein mag, bei denen aber nicht gezweifelt werden kann, daß ganz bestimmte Vorgänge gemeint sind. Andererseits steht die Darstellung des Augustus als Welt-herrscher über jeder ereignishaften Realität. Zwischen diesen Polen gibt es graduell verschiedene Abstufungen, etwa in der Unterwerfungsszene, die örtlich und zeitlich auf einen bestimmten Feldzug fixiert ist, innerhalb desselben sich aber vielleicht nicht genau definieren läßt, sondern in diesem definiten Rahmen einen generellen Vorgang darstellt. Gewiß wird man sich angesichts dieser Beobachtungen nicht mit der Feststellung abfinden, hier seien heterogene Konzeptionen zu einem im Grunde inkonsistenten Szenenkonglomerat verquickt: Dazu ist das Phänomen zu verbreitet. Sondern es ist ein Ansatz des Verständnisses zu finden, in dem diese Darstellungsweisen miteinander vereinbar sind.

¹⁶⁰ Oben S. 281 ff.

Als Ausgangspunkt können wieder Münzbilder dienen, unter denen hier besonders die Darstellungen kaiserlicher Geldspenden aufschlußreich sind¹⁶¹. Auf einer Reihe von Prägungen sind solche Szenen durch die Legende sachlich als *congiarium*



Abb. 47. Sesterz
des Nero, Rs.

bezeichnet und meist durch eine Ordnungszahl, etwa durch *CONG II DAT POP* zeitlich genau fixiert (Abb. 47)¹⁶². Seit Hadrian begegnet dieselbe Darstellung mit der abstrakten Deutung *LIBERALITAS AVG* (Abb. 48)¹⁶³; entsprechend wird vielfach in solchen Szenen die Aktion der Geldausschüttung von einer personifizierten *Liberalitas* vorgenommen, die in Vertretung des ausführenden Gehilfen vor dem sitzenden Kaiser eingefügt ist. Ebenfalls unter Hadrian beginnen Prägungen mit der isolierten *Liberalitas* (Abb. 50)¹⁶⁴, die offenbar für den szenischen Vorgang eintreten kann wie die *Victoria* auf dem Feldherrn-Sarkophag in Mantua für die Kampfdarstellung (Abb. 23)¹⁶⁵. Bezeichnend ist nun aber, daß bei derselben Szene die begriffliche Deutung als Beweis von Freigiebigkeit mit einer Ordnungszahl zu Legenden wie *LIBERALITAS II, III* etc. verbunden werden kann, so daß die ahistorische abstrakte Tugend an einen bestimmten historischen Ort fixiert ist (Abb. 49)¹⁶⁶. Das

¹⁶¹ Zum Thema auf Münzen: P. G. Hamberg, *Studies in Roman Imperial Art* (1945) 32ff.

¹⁶² BMC Emp. I 224f., 136ff.; 261, 308ff.; BMC Emp. II 139, 629; BMC Emp. III 14, 87; 161, 767f.; 162, 769f.

¹⁶³ BMC Emp. III 404, 1136f.; BMC Emp. IV 178, 1143; 387, 12; 477, 635f.; 479, 646; 520, 851f.

¹⁶⁴ BMC Emp. III 305, 523f.; 311f., 556ff.; 376, 1041ff. Zur Vertretung realer Personen durch Idealfiguren vgl. T. Hölscher, *Victoria Romana* (1967) 84.

¹⁶⁵ Oben S. 290.

¹⁶⁶ BMC Emp. III 275f., 291ff.; 276f., 296ff.; 414f., 1188ff.; 434, 1315f. etc.

geht so weit, daß auf anderen Münzen selbst die Personifikation durch Beischriften wie *LIBERALITAS* II, III etc. als historisch-einmalig bestimmt wird (Abb. 51)¹⁶⁷. Nichts anderes ist es, wenn die allgemeine Siegesgöttin durch Bezeichnungen wie *VICTORIA GERMANICA*, *BRITANNICA*, *PARTHICA* oder, unter Gallien, durch *VICTORIA AVG* II, III etc. und sogar *VICT GER* II historisch definiert wird¹⁶⁸. Es ist eine reiche Skala von Formulierungen zwischen Faktum und Idee.



Abb. 48. Sesterz des Pertinax, Rs.



Abb. 49. Sesterz des Commodus, Rs.

Abb. 50. Aureus des Severus
Alexander, Rs.Abb. 51. Aureus des Hadrian,
Rs.

Solche Fälle sind symptomatisch. Zunächst wird deutlich, daß Personifikationen überindividueller Leitbegriffe wie auch Götter nicht in jedem Fall ein Indiz gegen eine individuell-historische Deutung sind, sondern durchaus in ereignishafte Szenen

¹⁶⁷ BMC Emp. III 324, 663ff.; 325, 666ff.; BMC Emp. IV 78, 540; 79, 548; 82f., 567ff. etc.

¹⁶⁸ R. O. Fink, YaleClSt 8, 1942, 81ff. Gallienische Münzen; RIC V 1, Index 415ff. VICT GER II: 169, 435. Vgl. 48, 129f.; 83, 178f.

eingefügt und sogar isoliert mit einmaligen Vorgängen verbunden werden können¹⁶⁹. Im Bereich der Sprache ist dies Phänomen ganz geläufig¹⁷⁰. Um an das Thema der Weltherrschaftsszene auf dem Boscoreale-Becher anzuknüpfen: In einem Satz wie »Octavian errang 31 v. Chr. durch militärische Tüchtigkeit einen Sieg über Antonius, der ihm die Herrschaft sicherte«, sind in die Mitteilung des einmaligen Vorgangs mit »Sieg«, »Tüchtigkeit« und »Herrschaft« mindestens drei allgemeine Begriffe eingefügt — eben solche Begriffe, wie sie in bildlichen Szenen durch Einfügung einer Victoria, einer Virtus oder eines attributiven Globus dargestellt wurden. Hier werden strukturelle Verbindungen zwischen bildlicher und sprachlicher Formulierung sichtbar.

In entsprechender Weise erscheinen vielfach umgekehrt konkrete Motive aus der Wirklichkeit des politischen Lebens in allegorischen Szenen eingefügt, die einen realen Vorgang weder abbilden noch auch nur spiegeln: So sitzt Augustus etwa in der Weltherrschaftsszene des Bechers von Boscoreale auf der *sella curulis*; und auf dem Sockelrelief der Säule des Antoninus Pius trägt der Kaiser bei der Apotheose das Adlerszepter des römischen Triumphators¹⁷¹.

Solche Fälle lassen die allgemeine Frage, ob die römische 'historische' Kunst realistisch oder ideell ist, als sehr abstrakt erscheinen; in ihrer Pauschalität verdeckt sie den Blick auf die Faktoren, die für die Darstellungsweise verantwortlich sind. Um ihnen gerecht zu werden, ist differenzierter nach spezifischen Realismen und spezifischen Idealismen zu fragen.

Vielfach sind Szenen der kaiserlichen Repräsentation, etwa der Triumph des Tiberius auf dem Boscoreale-Becher, stark generalisiert dargestellt, auch wenn sie einmalige Vorgänge meinen; die Darstellung zielt dann eben auf generelle Aspekte des definiten Vorgangs¹⁷². Dies ist der Gesichtspunkt, der die Einbeziehung von Idealgestalten möglich macht (etwa in der ähnlichen Szene am Titusbogen). Andererseits richtet sich ein ausgeprägter detaillierender Realismus auf bestimmte konstitutive Züge der generellen Vorgänge, etwa auf die genaue Schilderung von Zeremoniell, Tracht und Insignien. Weniger typengebunden und reicher an ungewöhnlichen Details sind Szenen wie die Bau- und Schanzarbeiten auf der Traianssäule, weil die Demonstration von labor nur in der Bewältigung verschiedenster einzelner Schwierigkeiten bestehen konnte. Von individuellem Realismus schließlich sind Physiogno-

¹⁶⁹ Dies eine sehr häufige Behauptung.

¹⁷⁰ Vgl. dazu K.-G. Faber, *Theorie der Geschichtswissenschaft*⁴ (1978) 55f.

¹⁷¹ L. Vogel, *The Column of Antoninus Pius* (1973) 39. — Ebenfalls recht unvermittelt erscheint innerhalb der großen 'idealen' Schaubilder der *Gemma Augustea* und des *Grand Camée* in der Hand des Augustus bzw. des Tiberius der *lituus* der Auguren (freilich sind hier bei aller 'Idealität' der Darstellung zumindest Anklänge an reale Vorgänge, *Adventus* bzw. *Profectio*, vorhanden).

¹⁷² Insofern scheint mir K. Fittschen seine — im übrigen sehr fruchtbare — Analyse des *Beneventer* Bogens in eine unnötige Einseitigkeit getrieben zu haben, wenn er selbst bei der unteren *Adventus*-Szene der Stadtseite die historische Ereignishaftigkeit leugnet (AA 1972, 767). Wie soll man einen allgemeinen *Adventus* denken? Entsprechend muß die obere *Adventus*-Szene ein bestimmter Vorgang sein. Auch das Opfer im Durchgang kann nicht völlig unbestimmt sein (Fittschen a. O. 748), sondern muß, unbeschadet seiner Bedeutung als Beweis von *pietas*, eine konkrete Handlung meinen. Vgl. dazu auch W. Gauer, *JdI* 89, 1974, 308ff.

mien geprägt — aber wiederum nur die der Protagonisten, auf die die Szenen bezogen sind. Generalisierung, ideelle Motive und partielle Realismen werden also nach den jeweiligen inhaltlichen Gesichtspunkten eingesetzt.

Darüberhinaus ergeben sich aus der Betrachtung der Liberalitas-Szenen weitere allgemeine Folgerungen. Der einzelne historische Vorgang wird gewöhnlich in hohem Maß unter den Kriterien eines generell-abstrahierenden Wertesystems gesehen — aber umgekehrt sind auch die ideellen Leitvorstellungen, gerade um ihres politischen Charakters willen, sehr konkret auf ihre historische Realisierung bezogen: auf bestimmte Protagonisten, auf ihre Leistungen, auf die politische Situation. Auf welche Art von Realität dabei gezielt wird, ist von Fall zu Fall verschieden. Oft ist es eine Realität, die sich als zeitlich einmalig fixieren läßt — aber das ist nicht die einzige Möglichkeit: Viele Leistungen sind ihrem Charakter nach so iterativ, daß sie sich kaum in einem einmaligen Vorgang artikulieren — und doch durchaus konkret bleiben¹⁷³.

Diese Realität ist andererseits nur bedeutsam, soweit sie von ideellen Vorstellungen durchdrungen ist. Sofern Ereignisgeschichte und Ideologie für das Verständnis der Denkmäler als Alternativen betrachtet werden, begibt sich die Deutung daher in einen unfruchtbaren Entscheidungszwang. Charakteristisch ist gerade die außerordentlich starke wechselseitige Durchdringung der beiden Pole: An den politischen Leitvorstellungen war die Realisierung, an der Realität die ideelle Bedeutsamkeit entscheidend. Nur im Sinne dieser Dialektik zwischen Faktum und Idee wird das eigenartig schillernde Verhältnis der römischen Repräsentationskunst zur historischen Realität mit ihren eingesprengten Idealfiguren und ihren partiellen Realismen greiflich; erst dann gewinnt es einen Sinn, daß weitgehend dieselben Szenen auf der Traianssäule in einem präzisen chronologischen Ablauf fixiert sind und andererseits auf den antoninischen Feldherrnsarkophagen in einer systematischen Ordnung erscheinen. Die Deutung hat jeweils das ganze Spektrum zu erfassen: bei konkreten Gegenständen und Szenen auch die politische Konzeption, bei ideellen Bildmotiven auch die zugrundeliegende Realität.

3. Charakter der Szenen: Zeremonielle Handlung, inhaltliche Statik

Von dieser Einstellung zur historischen Realität ist weiterhin die Auswahl bestimmt, welche Ausschnitte der historischen Wirklichkeit für die Darstellung relevant erscheinen. Die ideellen Leitbegriffe, die in realen historischen Vorgängen dokumentiert werden sollen, stellen gerade wegen ihrer stark prägenden Kraft ein recht grobes Raster dar, das die Vielfalt der Realität oft ziemlich gewaltsam auf bestimmte Motive reduziert. Unendlich vieles, was nach uns geläufigeren Kriterien an den Vorgängen bemerkenswert erschiene, wird nach diesen Begriffen überhaupt nicht erfaßt und geht unbeachtet unter, selbst in einer so ausführlichen Schilderung wie

¹⁷³ In diese Kategorie gehören etwa alle Berufsdarstellungen. Aber auch etwa das Alimentatio-Relief des Beneventer Bogens kann so zu verstehen sein (Fittschen a. O. 748 ff.).

auf der Traianssäule. Dabei ist es für die spezifische Auffassung der römischen Denkmäler bezeichnend, eine wie geringe Rolle die ereignishaften Wendepunkte der Geschichte, vor allem Schlachtdarstellungen, spielen. Hierin steht die römische Kunst in diametralem Gegensatz zur griechischen, deren sehr seltene Historienbilder immer die als epochal angesehenen Entscheidungen der Geschichte betreffen¹⁷⁴: Offensichtlich ist das bei dem Gemälde der Schlacht von Marathon in der Stoa Poikile von Athen und beim Alexandermosaik; aber auch kleinere Schlachten wie die von Oinoe zwischen Athen und Sparta sind anscheinend in diesem Sinn von den Zeitgenossen verstanden und im Bild verherrlicht worden. Diese Auffassung, die tief in griechischen Lebens- und Gesellschaftsordnungen verwurzelt ist, war für die römische Repräsentationskunst nur bedingt rezipierbar. Entscheidungen bedeuten immer Risiko, Gefährdung; dies ist der Rahmen, in dem die griechische Geschichtsdarstellung vielfach ungewöhnliche persönliche Leistungen hervorheben konnte¹⁷⁵. In Rom dagegen geht es unter dem Zeichen eines festgefügteten Wertesystems, zumal in dessen Verwendung für eine ebenfalls feste Herrschaftsform, viel mehr um die Besiegelung politischer Idealzustände und Leitvorstellungen, die kaum in ihrer ganzen Bedeutung narrativ zu schildern waren, sondern gewöhnlich nur in zeremoniellen Inszenierungen zur Anschauung gebracht werden konnten. Hier werden nicht dramatische Peripetien entwickelt¹⁷⁶, sondern Szenen mit statischer Tendenz vorgeführt: Opfer, Vertragschlüsse, Ansprachen, Auszug, Unterwerfungen, Triumph. Und wenn, wie auf der Traianssäule, längere und bewegte Geschehensabläufe in realistischen Bilderfolgen erzählt werden, so ist doch durch die vielen programmatischen Szenen der ideologische Verständnisrahmen dieses Feldzugsberichts deutlich abgesteckt¹⁷⁷. Bekanntlich ist auch die Realität des politischen Lebens selbst in Rom stark nach diesen Gesichtspunkten stilisiert worden durch einen ausgeprägten Sinn für feierliche Auftritte, mit denen ideelle Vorstellungen in der Öffentlichkeit anschaulich gemacht wurden. Also ein zeremonieller Ereignisbegriff, in dem es weder um persönliche Entscheidung und Initiative noch um weiterreichende Veränderungen von Zuständen und Situationen, nicht um die Dynamik historischer Wendepunkte geht, sondern um die fast rituelle Realisierung von Leitvorstellungen, die im wesentlichen seit alter Zeit vorgegeben sind, nur jeweils wieder in Geltung gesetzt werden müssen und insofern ein recht statisches Substrat für die Auffassung des historischen Geschehens bilden. Nie, selbst in Schlachtszenen nicht, ist die Ambiguität einer Entscheidungssituation dargestellt; die Idee hat längst alles entschieden.

¹⁷⁴ Zum Folgenden vgl. T. Hölscher, Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jhs. v. Chr. (1973).

¹⁷⁵ Besonders eklatant bei Alexander dem Großen, vgl. Hölscher a. O. 152f. 173f. 181ff. 187. 222.

¹⁷⁶ Selbstverständlich ist auch diese — uns geläufigere — Dynamik der Geschichtsauffassung nicht einfach 'wirklichkeitsnah', sondern ebenfalls ein Verstehensmodell.

¹⁷⁷ Leider ist die frühe römische Historienmalerei (dazu G. Zinserling, *WissZ Jena* 9, 1959/60, ges.- und sprachwiss. Reihe 4/5, 403ff.) verloren und aus Schriftquellen und Nachklängen nur schwer in ihrem Charakter zu erkennen. Mindestens teilweise müssen die Bilder sehr realistisch und auch dramatisch gewesen sein (vgl. dazu auch T. Hölscher in: *Tainia*, Festschrift für R. Hampe [1979] 351 ff.) — auch hier aber muß der Kontext des politischen Lebens (Triumph, Wahlkampf etc.), in dem die Bilder ihre Rolle spielten, den ideologischen Bedeutungsrahmen definiert haben.

Damit hängt ein weiteres Phänomen zusammen: die außerordentliche Konstanz der Thematik. Die antoninischen Feldherrnsarkophage zeigen weitgehend noch dieselben oder zumindest bedeutungsverwandte Szenen wie die Becher von Boscoreale aus dem Beginn der Kaiserzeit. Auf's Ganze gesehen sind es seit der späten Republik bis in die Spätantike im wesentlichen immer wieder dieselben relativ wenigen typischen Szenen, die in den verschiedensten historischen Situationen proklamiert werden. Dasselbe gilt für das Arsenal von politischen Personifikationen, insbesondere in der Münzprägung. Dabei ist gewiß nicht zu übersehen, daß im Lauf der Kaiserzeit einzelne Bildmotive hinzukommen, etwa die Verherrlichung von Regierungsjubiläen¹⁷⁸. Aber gerade dies Beispiel zeigt, wie selbst durch solche neuen Themen dem alten Bestand von Leitmotiven im Grund kein neues Element hinzugefügt wurde: Wenn die bei den Jubiläen proklamierte Stabilität der Herrschaft vor allem mit Opferszenen als Beweis von pietas (Abb. 33) sowie in ihren Auswirkungen als Garantie einer Glückszeit dargestellt erscheint, so sind auch hier wieder die traditionellen Vorstellungen bestimmend. Gerade das Thema des Opfers kann diesen eigenartigen Tatbestand gut erläutern: Wenn auf der 'Domitius-Ara' der Censor nach vollzogener Konstituierung der republikanischen Bürger- und Heeresgemeinschaft an der Ara Martis opfert, wenn auf dem Becher von Boscoreale Tiberius das traditionelle Opfer des ausziehenden Feldherrn und auf anderen Denkmälern der siegreiche Heerführer das abschließende Dankopfer an Iuppiter darbringt, wenn auf frühkaiserzeitlichen Altarreliefs die vicomagistri den Genius des Kaisers opfernd verehren, wenn auf Münzen Caligula dem Divus Augustus opfert, wenn seit dem 2. Jahrhundert die Regierungsjubiläen der verschiedenen Kaiser, dann die Saecularfeier des Septimius Severus und ebenso die Verehrung des Sonnengottes durch Elagabal mit Opfern gefeiert werden, so wird darin für den heutigen Betrachter ein langer Wandlungsprozeß von großer historischer Tragweite sichtbar, und diese Erfahrung ist gewiß auch antiken Zeitgenossen nicht verschlossen gewesen¹⁷⁹. Aber die Denkmäler geben eine andere Perspektive, indem sie all diese verschiedenen Vorgänge, die jeweils auf spezifischen historischen Voraussetzungen beruhen, auf dieselbe Bildformel 'Opfer' und damit auf dasselbe Vorstellungsfeld von pietas bringen. Vermutlich liegt hier ein Grund für die erstaunliche Tatsache, daß trotz tiefgreifenden historischen Veränderungen dies politische Ideensystem über Jahrhunderte im wesentlichen unverändert

¹⁷⁸ Zur Darstellung von vota bei kaiserlichen Regierungsjubiläen vgl. die oben Anm. 107 zitierte Lit.

¹⁷⁹ Das Buch von I. Scott Ryberg, *Rites of the State Religion in Roman Art*, MemAmAc 22, 1955 ist aus diesem Grund eine Art Geschichte der römischen Kunst geworden, nicht nur was die Kunstentwicklung, sondern gerade auch was die Thematik betrifft. Die genannten Denkmäler: 'Domitius-Ara': H. Kähler, *Seethiasos und Census* (1966); T. Hölscher, AA 1979, 337 ff. — Boscoreale-Becher: oben S. 281 ff. — Triumphopfer: Scott Ryberg a. O. 141 ff. — Larenaltäre: zuletzt P. Zanker, BullCom 82, 1970/71 (1975) 147 ff.; A. Alföldi, *Die zwei Lorbeerbäume des Augustus* (1973) 30 ff. — Caligula-Prägungen: oben S. 299. — Regierungsjubiläen: Scott Ryberg a. O. 131 ff. — Saecularfeier des Domitian und des Septimius Severus: oben Anm. 106. — Elagabal: BMC Emp. V 562, 209 ff.; 564, 225 ff.; 565, 230 ff.; 584, 330; 585, 332 f. etc. Vgl. auch Severus Alexander als sacerdos urbis: BMC Emp. VI 220, 1083.

beibehalten wurde: Die einzelnen Leitvorstellungen waren so allgemein, daß sie durch veränderte Verhältnisse nicht außer Kurs gesetzt wurden, sondern neue Realitäten und Erfahrungen weitgehend integrieren konnten¹⁸⁰.

Gewiß liegen die Dinge nicht überall so eindeutig. Um einen starren Kanon handelt es sich nie. Je nach der politischen Lage wurden viele situationsgebundene Typen neu geprägt, nach der wechselnden Ausrichtung der einzelnen Herrscher gab es mittelfristige und aufgrund übergreifender Wandlungsprozesse von der frühen bis in die späte Kaiserzeit auch langfristige Veränderungen, die von der Forschung z. T. sehr genau registriert wurden. So wichtig diese Erkenntnisse sind, so sollten sie jedoch nicht an der Einsicht hindern, daß im ganzen doch sehr vieles über sehr lange Zeit sehr gleich bleibt.

Die archäologische Forschung hat für das Verständnis von Konstanz weit weniger Möglichkeiten entwickelt als für das von Veränderungen, als die uns geläufigste Form, Geschichte zu begreifen. Was die hier betrachteten Phänomene betrifft, so ist es nicht mit der Feststellung fehlender 'Entwicklung' etc. getan. Versucht man zu einer positiven Beschreibung zu kommen, so erweist sich das Begriffsraster zur Bewältigung des historischen Geschehens in der römischen Kunst nicht nur als relativ grobmaschig und diktatorisch, indem es der Realität nur ganz bestimmte, wenige Aspekte abgewinnt; sondern es ist — wohl gerade wegen dieser Eigenschaften — auch außerordentlich statisch. Das Handeln der verschiedenen Herrscher und anderer Protagonisten stellt sich unter diesen Voraussetzungen als eine fast rituelle, in ähnlichen Formen sich stets wiederholende Realisierung eines in vielen Aspekten vorgeprägten Ideals dar¹⁸¹.

Diese Konstanz hat zwei Seiten. Sie besteht zum einen in dem bewußten Festhalten an den traditionellen Wertbegriffen und Maßstäben der öffentlichen Ordnung Roms, das auch durch Krisensituationen nicht aufgehoben, sondern im Gegenteil — aufgrund der Deutung von Krisen als Folgen des Verfalls des *mos maiorum* — als vermeintlich einziger Weg zur Wiedergewinnung guter Zustände nur noch bekräftigt wurde¹⁸².

¹⁸⁰ Selbst ein Begriff wie der der Freiheit, der unter anderen Umständen große historische Dynamik und soziale Sprengkraft hätte entwickeln können, bleibt in Rom im Rahmen der stabilen Ordnung: J. Bleicken, Staatliche Ordnung und Freiheit in der römischen Republik (1972).

¹⁸¹ Daß dies auch die Auffassung der römischen Literatur, insbesondere auch der Geschichtsschreibung ist, kann hier nur allgemein angemerkt werden. Vgl. V. Pöschl, *Gymnasium* 63, 1956, 190 ff. Für Anregungen und Hinweise in diesem Zusammenhang danke ich G. Alföldy und E. Lefèvre. — Eine vergleichende Analyse könnte — neben der völligen Andersartigkeit der Selbstdarstellung hellenistischer Herrscher — gewisse Ähnlichkeiten zu altorientalischen und altägyptischen Phänomenen feststellen (die zweifellos nicht in direkten Traditionen, sondern in allgemeinen strukturellen Analogien bestehen); vgl. etwa E. Hornung, *Geschichte als Fest* (1966) 9 ff.; H. Frankfort, *Kingship and the Gods* (1948); H. A. Groenewegen-Frankfort, *Arrest and Movement* (1951). Zahlreiche Anregungen zu diesen Fragen verdanke ich K. Deller, H. G. Hüttel, H. Waetzoldt und insbesondere J. Assmann im Zusammenhang eines Kolloquiums über »Das geschichtliche Ereignis in der vorderasiatischen, ägyptischen und griechisch-römischen Kunst« (Sommersemester 1976).

¹⁸² Dazu G. Alföldy in: ders. (Hrsg.), *Krisen in der Antike — Bewußtsein und Bewältigung* (1975) 122. 125 ff. Vgl. Pöschl a. O. 190 ff.; J. Bleicken, *Die Verfassung der römischen Republik* (1975) 235 ff.

Zum anderen aber ist sie Symptom einer viel umfassenderen strukturellen Kontinuität der Gesellschaft und der öffentlichen Ordnung, innerhalb derer die Konstanz des ideellen Systems nur denkbar ist¹⁸³. Das erste Phänomen ist eine bewußte Haltung, das zweite übersteigt mit seinen strukturellen Implikationen wohl in vielen Aspekten den Erfahrungshorizont der beteiligten Zeitgenossen.

4. Form und Handlung

Es liegt auf der Hand, daß die Vorstellungen von Handeln und Geschichte auch eine formale Seite haben. Die Phänomene sind zumeist bekannt, sie sollen hier nicht im einzelnen analysiert, sondern nur allgemein unter dem Aspekt der Geschichtsauffassung betrachtet werden.

Die Opferszenen auf dem Boscoreale-Becher (Abb. 16) und auf den antoninischen Feldherrn-Sarkophagen (Abb. 21—23) bezeugen nicht nur eine starke thematische Konstanz, sondern auch eine strenge typologische Tradition. Der Szenentypus ist zu Beginn der Kaiserzeit von griechisch geschulten Bildhauern entwickelt worden, er beherrscht seitdem mit einer Reihe von Varianten die meisten Opferszenen der römischen Kunst (vgl. z. B. Abb. 33)¹⁸⁴. Es wäre gewiß irreführend, wollte man diese Typenbindung als Spiegelung der zeremoniell inszenierten Realität begreifen. Dies könnte etwa den Typus des Triumphzugs erklären, nicht aber den des Opfers; denn die rituelle Festlegung der Opferbräuche betraf religiös-sachliche Details des Vorgangs, nicht aber die kompositionelle Stellung der einzelnen Beteiligten. Ebenso wäre es zumindest eine unscharfe Vereinfachung, wenn man die Kontinuität des Typus nur als künstlerische 'Analogie' zu der Konstanz der Thematik betrachtete. Die Typisierung ist vielmehr in einem sehr eigenartigen Sinn unmittelbare Konsequenz der spezifischen Auffassung von der Bedeutung der dargestellten Szenen. Wenn die religiösen Riten des Feldherrn vor und nach dem Krieg, der Kult für den Genius des Kaisers, die vota bei den Regierungsjubiläen antoninischer Herrscher und viele andere religiöse Feiern, die auf wiederum anderen historischen Voraussetzungen beruhen, von der Kunst durchweg auf das Motiv des Opfers und das Vorstellungsfeld 'pietas' gebracht werden¹⁸⁵, wenn also die realen Vorgänge in einem so hohen Maß formelhaft verstanden und die Akteure im wesentlichen als Realisatoren

¹⁸³ Zur Kontinuität der römischen Gesellschaftsstruktur s. G. Alföldy, *Gymnasium* 83, 1976, 1 ff. Weitere Aspekte der Konstanz von Politik, Gesellschaft und Ideologie der Römer: A. Heuss, *Römische Geschichte* (1960) 313 ff.; G. Alföldy in: *Bonner Historia-Augusta-Kolloquium 1975/76* (1978) 1 ff., bes. 38 ff. Für die Republik: J. Bleicken, *Staatliche Ordnung und Freiheit in der römischen Republik* (1972) 81 ff.; ders., *Die Verfassung der römischen Republik* (1975) 242 ff. — Damit korrespondiert die Zeitauffassung der Römer: *RE Suppl. XV* (1978) 822 ff. s. v. Weltalter (Schwabl). Ferner W. H. C. Friend, *ProcCambrPhilSoc* 14, 1968, 19 ff. s. auch O. Cullmann, *Christus und die Zeit* (1948). Für Hinweise auf diese beiden Arbeiten und weitere Anregungen in diesem Zusammenhang danke ich G. Alföldy.

¹⁸⁴ O. Brendel, *RM* 45, 1930, 196 ff. Dazu wichtig G. Rodenwaldt, *Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst*, *AbhBerlin* 1935 Nr. 3, 9 ff.

¹⁸⁵ Oben S. 315.

ideeller Leitvorstellungen gesehen werden, dann kann die konkrete Durchführung der Aktion in ihrer räumlichen und zeitlichen Jeweiligkeit nur zunehmend irrelevant werden. Der Realismus konzentrierte sich auf rituelle Richtigkeit des Vorgangs: An diesem Punkt war die inhaltliche Bedeutung betroffen. Aber ob der Beilschwinger hinter oder vor dem Stier steht, ob er chiastisch oder weniger kompliziert bewegt ist, ob der Stier eine Diagonale bildet, ob der kauernde Gehilfe ein Gegengewicht zu dem Beilschwinger darstellt oder nicht, das ist für die Exemplifizierung von pietas völlig unerheblich. Die organischen Wirkungsmöglichkeiten des Körpers und sein Verhalten im Raum, also die Grundlagen, von denen aus die griechische Kunst die Welt begriffen hatte und von denen aus jeder historische Wandel sich dort sofort in radikalen Änderungen der Kunstformen ausdrückte: all dies wurde hier vom ideellen Bildinhalt her sekundär. Damit entstand aber ein weiter Freiraum zur Tradition 'klassischer' Bildtypen, die die Inhalte in exemplarischer Form vermitteln konnten.

Ein entsprechendes Phänomen ist für Einzelfiguren etwa bei der Darstellung politischer Personifikationen zu beobachten. Wenn diese Figuren schon seit der Republik nicht mehr personhafte Gestalten im Sinne der alten Götter, sondern im Grund nur noch Träger und Bezugspunkte sprechender Attribute waren, so konnte es auch hier auf Körperaufbau und Habitus kaum mehr ankommen. Eine hadrianische Münzserie zeigt entsprechend eine lange Reihe verschiedener Personifikationen, bei denen jeweils derselbe Körper durch verschiedene attributive Kennzeichen als Aequitas, Felicitas, Liberalitas, Moneta, Pietas definiert ist¹⁸⁶. Auch hier liegt die Aussage in Details (den symbolischen Attributen), die den Typus als solchen nicht tangieren.

Wenn solche Typen über lange Zeit beibehalten wurden, so also nicht deshalb, weil sie eine unveränderte Realität wiedergaben, sondern weil das, was ihre Komposition ausmachte, nicht Gegenstand neuer Epochenerfahrungen war. Umgekehrt bewegten sich die Epochenveränderungen der römischen Kunst gewissermaßen quer zu diesen festgelegten Typen: Sie betrafen einerseits die Oberflächengestaltung, andererseits etwa Tendenzen zu Frontalität, Zentralisierung etc. Derartige Entwicklungen brauchten die tradierten Typen nicht durch neue zu ersetzen, sondern konnten sich vielfach in deren Rahmen realisieren; sie haben gewissermaßen zu jeweils neuartiger Präsentierung der Typen geführt, nicht aber ihre Ablösung gefordert.

Der Opfertypus konnte somit über Jahrhunderte für eine ideelle Vorstellung eingesetzt werden, weil seine konstitutiven Merkmale von der Stilentwicklung nicht wesentlich betroffen wurden und er sich umgekehrt den stilistischen und kompositionellen Veränderungstendenzen der römischen Kunst lange Zeit nicht entgegengesetzte. Letzten Endes handelt es sich offenbar um eine Nebenprodukt der Entsinnlichung der Bildinhalte, die hier in höchst erstaunlicher Weise zu radikalen Konsequenzen geführt hat.

Auch hier kann es wieder nicht darum gehen, jeden Wandel in der römischen Kunst zu leugnen. Nur ist auch hier die Forschung z. T. einseitig auf die Analyse

¹⁸⁶ BMC Emp. III Taf. 58, 20; 59, 7; 60, 3. 4. 6. 8. 12. Vgl. den etwas anderen Typus, z. T. bei denselben Personifikationen: Taf. 59, 4. 12—14; 60, 2. 5. 9. 14—16; 61, 5.

von Veränderungen ausgerichtet gewesen. Allein die Tatsache, daß die Datierung römischer Bildwerke lange Zeit weit größere Schwierigkeiten gemacht hat als die von griechischer Kunst und daß die kunstgeschichtliche Konzeption der Beschreibung dynamischer Formveränderungen im wesentlichen an griechischer Kunst entwickelt und erfolgreich durchgeführt wurde, macht deutlich, daß hier zu differenzieren ist. Der betrachtete Opfertypus zeigt, wie die Veränderungen des Zeitstils auf bestimmte — und relativ eng begrenzte — Bereiche der künstlerischen Form beschränkt sind und andere weite Bereiche kaum betreffen. In diesem Sinn wäre es Aufgabe der Kunstgeschichte, Kriterien zum Verständnis von Dynamik wie von Konstanz zu entwickeln, Veränderungen und Statik in der Kunst der einzelnen Epochen präzise gegeneinander aufzurechnen, d. h. aufzuzeigen, welche Bereiche und Aspekte der künstlerischen Form Veränderungen unterworfen sind und welche nicht¹⁸⁷. Auf diese Weise wäre wohl ein präziseres Verständnis für das zu gewinnen, was zu bestimmten Zeiten jeweils disponibel war und was unbefragt blieb; dies wiederum wäre ein sinnvoller Ansatzpunkt zum Verständnis der Interdependenzen von kunstgeschichtlichen und allgemeinen historischen Phänomenen.

Aber nicht nur diachrone Konstanz ist unter diesen Voraussetzungen verständlich, sondern ebenso synchrone Diskrepanz. Auf den Feldherrnsarkophagen steht neben der diagonal bewegten Opfergruppe die Hochzeitsszene, eine Komposition, die mit ihrem axialsymmetrischen und der Bildebene verhafteten Aufbau völlig anderen Prinzipien folgt (Abb. 21—23). Diskrepant ist das nur im Sinn der griechischen Kunst, für die in derart verschiedenem räumlichen Verhalten wirkliche Epochenerfahrungen zum Ausdruck kommen. Wo dagegen typenhafte Zeichen für ideelle Leitbilder intendiert sind, werden diese Formen durchaus vereinbar — und darüberhinaus vielleicht in einem ganz anderen Sinn verständlich. Denn auch für diese Unterschiede scheinen eher inhaltliche Absichten maßgebend gewesen zu sein. Die bewegten Schrägstellungen bringen die für das Opfer wesentliche eifrige Aktion im Dienst der Gottheit besonders sinnfällig zum Ausdruck, während für die aktionslose Eintracht des Paares das grundparallele Schaubild als die angemessenere Darstellungsweise empfunden wurde. Solche verschiedenen kompositionellen Formen konnten sogar in derselben Szene vereinigt werden: So erscheint auf der Traianssäule in einer tiefenräumlich angelegten Bauszene mit Soldaten, die in variationsreichen Schrägstellungen ihre Arbeit verrichten, unvermittelt die Kaisergruppe in hieratischer Bildparallelität eingefügt (Abb. 28)¹⁸⁸. Die Räumlichkeit wird ohne Bedenken geändert, sobald in den realen Vorgang mit der Dreidimensionalität konkreten Handelns ein Motiv repräsentativer *dignitas* hineingebracht wird. Trifft diese Deutung zu, so wären die kompositionellen Unterschiede hier weitgehend aus einer semantischen Bindung zu verste-

¹⁸⁷ Vgl. hierzu die Überlegungen bei Chr. Meier in: *Kontinuität — Diskontinuität im Übergang von der Antike zum Mittelalter* (1973) 53 ff.; ders., *HZ* 226, 1978, 273 f. s. auch H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation* (1970) 197 f.

¹⁸⁸ Oben S. 294 ff. Vgl. zum Phänomen, in grundsätzlich ähnlichem Sinn wie hier, P. G. Hamberg, *Studies in Roman Imperial Art* (1945) 116.

hen, die zwar nicht das spezifische einzelne Thema, aber doch gewisse allgemeine inhaltliche Kategorien betrifft¹⁸⁹.

In dieselbe Richtung weist es, wenn auf den Feldherrnsarkophagen auch die zeitliche Kohärenz der Szenenfolge aufgelöst werden kann. Wo es nicht um historische



Abb. 52. Aurelisches Adventus-Relief am Konstantinsbogen, Rom

Entscheidungen, um Peripetien, um Änderungen von einer Situation zur anderen, sondern um die Manifestation von statischen Wertvorstellungen geht, wird das zeitliche Band der einzelnen Vorgänge untereinander zwangsläufig locker. Auf der Traianssäule bildet der chronologische Ablauf noch den äußeren Rahmen — aber die Sarkophagen können das durchaus nach anderen Gesichtspunkten abwandeln.

Schließlich ist in diesem Rahmen das Handeln der dargestellten Personen zu sehen. Es geht nie darum, daß eine Gestalt persönlich etwas bewirkt, was vorher nicht war, daß sie aus eigener Kraft Veränderungen herbeiführt und daß das Gelingen dieser Veränderungen von der Potenz, bildlich ausgedrückt, von Einsatz und Kraft der

¹⁸⁹ Das Problem betrifft weitreichende Aspekte des römischen Klassizismus, die hier nicht diskutiert werden können. Untersuchungen hierzu werden im Rahmen zweier Dissertationen von C. Maderna über römische statuarische Idealporträts und von St. Schröder über römische Bacchus-Statuen vorbereitet.

Figur abhängt wie etwa auf dem Alexandermosaik, sondern es geht um rituellen Vollzug von vorgegebenen Leitbildern, die den beteiligten Figuren relativ feste Rollen anweisen, letzten Endes fast zu Eigenschaften der Personen werden. Daraus ergibt sich nicht nur, daß der individuelle Vollzug der Handlungen, wie oben gesehen, fast nebensächlich werden kann, sondern darüberhinaus, daß die Handlungsszenen vielfach den Protagonisten fast attributiv zugeordnet werden. Das aurelische Adventus-Relief am Konstantinsbogen wandelt den Einzug des Marc Aurel in Rom in ein Schaubild um, in dem der Kaiser wappenartig von verschiedenen Idealgestalten umgeben ist (Abb. 52)¹⁹⁰. Daß dieser Gegensatz von frontaler Repräsentation und bildimmanenter Handlungskonsequenz zu formalen Konflikten führen mußte, zeigt besonders deutlich die betrachtete Bauszene der Traianssäule, wo die räumliche Konsistenz der Komposition in verschiedene semantisch bedingte Einheiten aufgelöst ist (Abb. 28)¹⁹¹. Wenn also in der Repräsentationskunst die Tendenz zur Zentralisierung der Kompositionen um die Hauptfiguren im Lauf der Kaiserzeit immer stärker wird, wenn diese sich zunehmend frontal aus dem Geschehenszusammenhang herauslösen und sich auf den Betrachter öffnen, so ist das möglich auf der Grundlage dieser attributiven Funktion der Szenen im Sinne einer ideellen Charakterisierung der Protagonisten. Vielfach als einzige mit Bildniszügen dargestellt, bilden die Hauptfiguren schließlich fast die einzige konkrete Realität innerhalb eines auf sie bezogenen Szenariums von Repräsentanten ideeller Leitvorstellungen. Dieser attributive Charakter, der auch im römischen Bildnis deutlichen Ausdruck gefunden hat, ist dem Begriff von *dignitas* seit jeher eigen gewesen.

*Anschrift: Prof. Dr. Tonio Hölscher, Archäologisches Institut der Universität Heidelberg, Marstallhof 4,
D-6900 Heidelberg 1*

¹⁹⁰ Oben Anm. 114.

¹⁹¹ Bezeichnenderweise hat der Kaiser hier gar keine sachlich begründete Funktion: Weder nimmt er an dem Vorgang real teil noch reagiert irgendeine andere Figur auf sein Auftreten. In den meisten anderen Bauszenen kann er darum auch fehlen. Hier steht er als reines Zeichen dafür, daß auch diese Bauarbeiten letzten Endes seine Leistung sind — bezeichnenderweise nur in Szenen der zweiten Säulenwindung, wo diese Arbeiten besonders thematisiert sind (s. oben S. 294f.).